MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 08621723 9

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/dictionnairedem00escu

DICTIONNAIRE
DE MUSIQUE

D'APRÈS

LES THÉORICIENS, HISTORIENS ET CRITIQUES
LES PLUS CÉLÈBRES

QUI ONT ÉCRIT SUR LA MUSIQUE;

PAR

MM. ESCUDIER FRÈRES.

TOMES I ET II.

Prix : 3 fr. 50 c.

PARIS
BUREAU CENTRAL DE MUSIQUE,
29, PLACE DE LA BOURSE.

1844

DICTIONNAIRE

DE MUSIQUE.

IMPRIMERIE DE HENNUYER ET TURPIN, RUE LEMERCIER, 24
Batignolles.

DICTIONNAIRE
DE MUSIQUE

D'APRES

LES THÉORICIENS, HISTORIENS ET CRITIQUES
LES PLUS CÉLÈBRES

QUI ONT ÉCRIT SUR LA MUSIQUE;

PAR

MM. ESCUDIER FRÈRES.

TOME I.

PARIS
BUREAU CENTRAL DE MUSIQUE,
29, PLACE DE LA BOURSE.

1844

ML
108
E72

LIBRARY
FEB 3 1971
UNIVERSITY

INTRODUCTION.

AU LECTEUR.

Chaque jour le goût de la musique se répand et se popularise; cet art est devenu une des plus vives jouissances des nations civilisées; en France, en Allemagne, en Angleterre, toutes les classes de la société subissent son influence. Chez ces peuples, la musique fait déjà partie intégrante de l'éducation publique, et le jour arrivera bientôt peut-être, où, plus puissante que la diplomatie, elle trouvera le secret de les concilier, de les unir.

Aussi, depuis quelques années surtout, cet art a été l'objet des travaux et des recherches de beaucoup d'écrivains, et a fait éclore un assez grand nombre de traités spéciaux, de recueils biographiques, d'histoires générales et particulières. Mais ce qui manque encore, c'est un dictionnaire de musique bien conçu, bien exécuté, précis et pourtant complet; en un mot, une encyclopédie musicale qui résume toutes les connaissances acquises, tous les faits importants, et qui soit au niveau des progrès de l'époque.

Cependant des hommes d'un grand mérite se sont occupés successivement de travaux de ce genre, et, bien qu'ils ne soient pas arrivés à des résultats tout à fait satisfaisants, leurs tentatives ne méritent pas moins d'être signalées avec éloges. Le Flamand Jean Tinctor a publié le premier dictionnaire de musique qui ait vu le jour depuis l'invention de l'imprimerie. Cet ouvrage, qui parut en 1470, à l'époque de la renaissance des lettres, sous le titre *Terminorum musicæ definitorium*, a joui pendant longtemps d'une grande estime dans le monde musical; mais il est aujourd'hui sans valeur, sans intérêt,

Ainsi que son titre l'indique, c'est tout simplement une série de définitions : on y chercherait vainement une critique élevée, des détails intéressants, des faits historiques de quelque importance : au reste, il n'en pouvait être autrement à l'époque où Tinctor écrivait; les communications intellectuelles entre les divers peuples étaient encore trop rares pour qu'il pût réunir tous les éléments nécessaires à la construction d'un vaste monument.

Dans le siècle dernier, un de nos écrivains les plus célèbres, Jean-Jacques Rousseau, a interrompu ses méditations sociales et ses études littéraires pour nous donner un dictionnaire de musique : mais cette excursion dans le domaine de l'esthétique musicale n'a pas été heureuse; son œuvre fourmille de fautes et d'erreurs; et ceci n'est pas seulement notre opinion personnelle, c'est aussi celle des critiques les plus éclairés et des juges les plus compétents.

D'autres productions du même genre ont été publiées depuis avec plus de succès; quelques-unes même, et à leur tête il faut placer le *Dictionnaire de musique* par Castil-Blaze, sont dues à des esprits éminents : mais on ne saurait nier que nos connaissances musicales ont singulièrement progressé depuis leur apparition; aussi sont-elles devenues incomplètes, surtout sous le rapport historique.

L'ouvrage qui laisse peut-être le moins à désirer est le *Dictionnaire de Lichtenthal.* Aidé des travaux les plus récents de l'Italie et de l'Allemagne, des ouvrages des Kock, des Marpurg, des Forkel, des Martini, le docteur Lichtenthal a donné la meilleure encyclopédie musicale qui ait encore paru. Riche de documents précieux, vivifié par des recherches immenses, son livre offre à la fois un vif intérêt aux artistes et aux amateurs ; cependant, il faut le dire, le *Dictionnaire de Lichtenthal* présente de notables imperfections : son style laisse parfois à désirer sous le rapport de l'élégance; les diverses parties de son ouvrage manquent de proportion, et, par une contradiction étrange,

on y voit traités avec beaucoup d'étendue des sujets d'un intérêt médiocre, tandis que des matières plus importantes y sont à peine effleurées ; enfin, l'auteur a négligé une foule de documents, de découvertes modernes, dont l'exhibition aurait donné plus de prix à son travail. Il y a donc à prendre et à laisser dans le *Dictionnaire de Lichtenthal* : c'est un excellent guide que nous pourrons suivre souvent ; mais à la condition de modifier ce qui est diffus, et de développer ce qui est incomplet.

Après avoir fait la critique des productions de nos devanciers, nous allons dire en peu de mots comment nous entendons celle-ci.

Les articles purement didactiques seront traités d'une manière claire, succincte et concise. On conçoit, en effet, que dans les limites où nous sommes renfermés, nous ne saurions donner, sur chaque matière, un traité *ex professo*. D'ailleurs, il ne faut pas oublier que notre dictionnaire n'est pas fait uniquement pour les artistes, pour les véritables connaisseurs ; mais qu'il est aussi destiné aux gens du monde : en un mot, nous avons voulu le rendre accessible à toutes les intelligences ; dans ce cas, nous avons dû nous borner à des notions élémentaires. Ceux de nos lecteurs qui voudraient approfondir les sujets que nous n'avons fait qu'esquisser ici pourront recourir aux ouvrages spéciaux.

Quant aux articles historiques, nous nous sommes livrés à de longues et nombreuses recherches pour donner tout l'intérêt possible à cette partie de notre travail, et la mettre en harmonie avec les découvertes les plus modernes.

Les savants ouvrages que possèdent l'Italie et l'Allemagne nous ont été d'une grande utilité sous ce double rapport ; mais ces productions étrangères ne sont pas les seules que nous ayons consultées avec fruit : les écrits si solides et si ingénieux de M. Castil-Blaze, et notamment son *Histoire de l'Opéra* ; l'*Histoire de la musique en Italie*, par

le comte Orloff; les *Esquisses sur la musique*, par Laborde; le *Dictionnaire des musiciens*, par Choron et Fayolle; l'excellent travail biographique que M. Fétis poursuit, avec un zèle infatigable et une si piquante érudition, sous le titre de *Biographie des musiciens*; l'*Encyclopédie du pianiste-compositeur*, par M. Zimmerman; les traités didactiques de M. Berton, Baillot: tous ces écrits, et bien d'autres encore, nous ont offert de précieux matériaux.

Nous avons aussi compulsé avec soin les journaux spéciaux de musique, qui se publient en France, en Allemagne, en Angleterre. Les livres de voyages les plus récents ont été également, de notre part, l'objet d'un sérieux examen pour tout ce qui se rattache à notre spécialité.

Enfin, notre position particulière nous met en mesure d'offrir au public un ouvrage complet sous tous les rapports. Comme directeurs de *La France musicale*, nous sommes journellement en relation avec les artistes français et étrangers les plus distingués, les plus célèbres. Nos correspondances extérieures sont actives et multipliées. On comprend tout le parti que nous avons pu tirer de ces heureuses circonstances: aussi n'hésitons-nous pas à dire que ce Dictionnaire sera à la fois le plus substantiel et le plus complet qui ait encore paru.

Escudier frères.

DICTIONNAIRE

DE MUSIQUE.

A

A. Cette lettre désigne, dans la musique moderne, et notamment dans la musique allemande, le sixième degré de la gamme diatonique et naturelle, ou la dixième corde de la gamme diatonico-chromatique, appelée dans l'ancien solfége *a la mi ré*, *a mi la* , ou *la*. — Dans la musique allemande, *A* majuscule désigne le *la* de la première octave, *a* minuscule indique celui de la seconde octave, *a* marqué avec un petit trait horizontal, celui de la troisième octave, et *a* avec deux petits traits horizontaux, celui de la quatrième octave. — A est aussi le ton général de ce qu'on appelle le diapason.— A majuscule, écrit sur une partition, indique l'alto ou le contralto.—Dans l'ancienne gamme française, qui commence par *f*, la lettre A était nommée *mi*, quinte de *la*, quand on chantait au naturel, et *la*, quinte de *ré*, quand on solfiait par bémols. — Les Italiens, solfiant d'après les trois propriétés, nommaient la lettre A, *a mi ré la*, ou *a la mi ré*, ce qui leur retraçait à la fois les trois noms que cette lettre avait dans les trois propriétés, savoir : *mi* dans la propriété du bémol, *ré* dans la propriété du bécarre, et *la* dans la propriété naturelle.— Ces dénominations ont été réformées depuis que l'invention du *si* a mis un terme aux difficultés dont était hérissé l'ancien solfége. On dit maintenant : une symphonie en *do*, une sonate en *sol*, etc.; et même, pour faire connaître les tons dans lesquels doivent jouer différents instruments à vent, plusieurs musiciens se servent de simples lettres, comme cors en A, clarinettes en B, trompettes en C.

Abréviations. Nous avons en musique un grand nombre d'abréviations. On les figure avec des barres placées au-dessous

d'une ronde, à la queue d'une blanche ou d'une noire, ou seules à chaque temps, ou au milieu de la mesure. Dans le premier cas, la barre signifie que la note, ronde, blanche ou noire, doit être divisée en autant de croches que sa valeur en contient, et en doubles et triples croches, si la barre est double ou triple. La barre seule, après un groupe de notes, signifie que l'on doit répéter ce même groupe autant de fois qu'il y a de barres. — L'abréviation diminue le travail du copiste. Placée avec intelligence dans les parties séparées et les partitions, elle fait connaître d'avance que le trait à redire est exactement le même que celui que l'on vient d'exécuter, et qu'il ne faut par conséquent pas changer d'intonation ni de position.

Académie royale de musique. L'origine de cette institution musicale remonte au poëte Baïf, contemporain de Ronsard et de Malherbe, qui établit dans sa maison, rue des Fossés-Saint-Victor, une académie de musique autorisée par Charles IX, en 1571. On y exécutait des ballets et des mascarades. Depuis la mort de Baïf, cette institution tomba dans une complète décadence. En 1645, le cardinal Mazarin ayant fait venir des acteurs italiens, les établit dans la rue du Petit-Bourbon, près de la partie du Louvre où fut depuis bâtie la colonnade. Ils y jouèrent et chantèrent une pastorale en cinq actes, *Achille à Scyros*, de Jules Strozzi. Cet opéra, le premier qui ait été donné en France, fut suivi, en 1647, d'un second, *Orpheo et Eurydice*. *Andromède*, tragédie à machines du grand Corneille, jouée en 1650, était un véritable mélodrame, puisque la musique n'y était qu'accessoire. Les ballets que Benserade commença à faire représenter en 1651, au nombre de vingt et un, et dans lesquels Louis XIV et sa cour ne dédaignèrent pas de danser, n'étaient que des intermèdes adaptés à d'autres pièces. Il paraît certain que l'abbé Perrin, de Lyon, doit être regardé comme le créateur de notre Académie royale de musique. Il donna à l'opéra une forme plus régulière, et en fournit le premier modèle. Conjointement avec le musicien Combert, il fit jouer pour essai, en 1659, une pastorale dont on ignore le titre. Le succès qu'elle obtint engagea les auteurs à en composer deux autres, dont la mort du cardinal Mazarin interrompit les répétitions. Dans ce même temps, un marquis de Sourdiac, opulent amateur, perfectionnait les machines propres à l'opéra, et faisait jouer dans son château la *Toison d'or*, de Corneille. Associés avec lui, Perrin et Combert

obtinrent par lettres-patentes, en 1659, le privilége pour douze ans d'une Académie de musique où l'on *chanterait au public des pièces de théâtre*. Elle fut établie dans la rue Guénégaud. On y joua *Pomone*, en 1671, et les *Peines et les Plaisirs de l'Amour*, en 1672. Mais la discorde ayant désuni les associés, Lulli, plus fin qu'eux, les supplanta. — Surintendant de la musique du roi, Lulli obtint facilement de nouvelles lettres-patentes qui lui concédèrent le privilége retiré à Perrin. Associé avec Vigaroni, machiniste du roi, il disposa une salle de jeu de paume, rue de Vaugirard, près du Luxembourg, et y fit représenter les *Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, dont les paroles étaient de Quinault. Après la mort de Molière, en 1673, son théâtre, fondé au Palais-Royal par le cardinal de Richelieu, fut donné à Lulli, qui y poursuivit sa carrière avec autant de gloire que de bonheur, et la termina, en 1686, par *Armide*, qui fut regardée comme le meilleur de ses opéras. — Une innovation importante eut lieu sous l'administration de Lulli. Des danseuses parurent sur le théâtre. Les rôles de femmes, dans le ballet, étaient remplis auparavant par des hommes travestis. — C'est dans la salle du Palais-Royal que, durant près d'un siècle, ont été données toutes les tragédies lyriques, tous les ballets héroïques de Quinault, Campistron, Fontenelle, Lamotte, Fuzelier, Cahuzac, mis en musique par Lulli, Destouches, Campra, Labarre, Rameau, Mondonville. Là chantèrent pendant quarante ans Chassé, Jélyotte, et à diverses reprises la célèbre Lemaure. Là dansèrent Marcel, qui *voyait tant de choses dans un menuet*, la Camargo et la Sallé, immortalisées par Voltaire. Là enfin débuta le grand Vestris, le *dieu de la danse*. C'est là aussi que la révolution musicale fut commencée par des chanteurs italiens venus en 1752, et par le *Devin du village* de Jean-Jacques Rousseau. Un incendie ayant consumé cette salle le 6 avril 1763, l'Opéra fut transporté l'année suivante aux Tuileries. Il retourna au Palais-Royal dans une salle qui ouvrit en 1770, et qui fut encore détruite par le feu en 1781. — Cette période est remarquable sous plusieurs rapports. Les ballets acquirent, sous Noverre, plus de mouvement, de grâce, d'expression et de naturel. L'arrivée à Paris de Gluck, de Piccinni et d'une troupe de bouffes italiens acheva la réforme musicale. Gluck ne se borna pas à enrichir notre scène lyrique d'une foule de chefs-d'œuvre, *Iphigénie en Aulide*, *Orphée*, *Alceste* ; il donna à l'orchestre plus de vigueur, d'énergie et de précision.

Il apprit aux acteurs à chanter en mesure, à déclamer le récitatif d'une manière moins traînante et plus animée. Piccinni fit entendre la plus touchante et la plus suave mélodie dans *Atys*, *Roland*, *Iphigénie en Tauride*. — Les Bouffes, dont les représentations alternaient trois fois la semaine avec celles de l'Opéra français, firent goûter aux dilettanti parisiens les chefs-d'œuvre des Sarti, des Anfossi, des Paisiello. Les *Ramistes*, ou partisans de Rameau, qui avaient triomphé des *Lullistes*, furent vaincus à leur tour, et le dernier coup fut porté à la vieille et lamentable musique française. Mais en même temps se formèrent les factions non moins opiniâtres et irascibles des *Gluckistes* et des *Piccinnistes*.

Heureux temps où des légions d'amateurs et d'enthousiastes prenaient l'Opéra pour un champ de bataille, et, s'y défiant courageusement, attaquaient un duo, sapaient les fondements d'un chœur, renversaient l'édifice du finale le plus formidable! L'histoire nous a transmis les noms de ces braves, qui tour à tour impétueux ou calmes, lançaient une grêle de traits piquants ou recevaient avec un flegme stoïque le feu roulant des quolibets et des calembours. On raconte à ce sujet une anecdote assez piquante. Mlle Levasseur, jouant le rôle d'Alceste, chantait le bel air qui finit par ce vers :

Il me déchire et m'arrache le cœur.

Un piccinniste s'écria : « Ah! mademoiselle, vous m'arrachez les oreilles. — Quelle fortune, si c'est pour vous en donner d'autres! » répliqua son voisin.

A l'époque dont nous parlons, on applaudissait des chanteurs et des cantatrices d'un très-grand mérite, Sophie Arnoult, Rosalie, Levasseur, Larivière, Legros. C'est encore pendant cette période que l'Académie royale de musique qui, dès son origine, avait langui sous le despotisme des gentilshommes de la Chambre, passa momentanément sous la direction de la ville de Paris, qui en confia la gestion, de 1778 à 1780, aux soins éclairés et actifs de Viseney de Volgay. Le théâtre de la Porte-Saint-Martin ayant été bâti en moins d'un an, on en fit l'ouverture par une représentation *gratis*, afin d'essayer sur le peuple si les gens comme il faut pouvaient y assister sans danger. Cette époque est une des plus brillantes qu'offrent les annales de l'Académie royale de musique. On y réforma les costumes ridicules des ac-

teurs: on y entendit la *Caravane* et *Panurge*, de Grétry; *Renaud*, *Dardanus*, *OEdipe à Colone*, de Sacchini; les *Danaïdes* et *Tarare*, de Salieri; les *Noces de Figaro*, de Mozart. Ces remarquables compositions, soutenues par les meilleurs ouvrages du dernier répertoire et par les charmants ballets de Gardel, *Télémaque*, *Psyché*, *Pâris*, ont formé pendant trente ans un fonds aussi agréable et varié pour le public, que peu dispendieux pour l'administration. — On applaudissait alors comme acteurs et comme chanteurs Lainé, Lays, Chardini, Rousseau, Chéron et sa femme, la célèbre madame de Saint-Hubert, mademoiselle Maillart, qui la remplaça, sans la faire oublier; dans la danse, Vestris et Didelot, Laborie, Milon, mesdames Guimard, Rose Chavigny, Saulnier. L'orchestre offrait aussi des artistes du premier mérite. — En 1790, l'administration retourna sous la direction de la municipalité de Paris; et en 1793 les acteurs s'en chargèrent comme sociétaires. Depuis la révolution, l'Académie royale de musique avait successivement pris le nom d'*Opéra National* et de *Théâtre de la République et des Arts*. On y sacrifia au goût du temps; mais du moins les ouvrages de circonstance qu'on y représenta ne manquaient pas d'une certaine dignité, et quelques beautés dans la musique y rachetaient les défauts et l'absurdité des paroles. — En 1795, le gouvernement acheta, sans le payer, le *Théâtre National*, qu'on avait permis à la Montansier, deux ans auparavant, de bâtir en face de la Bibliothèque de la rue Richelieu; et malgré le danger d'un tel voisinage pour cet immense et précieux dépôt littéraire, la ci-devant Académie royale de musique fut établie dans la nouvelle salle. On remit alors ce spectacle en direction. Deux hommes de lettres, Lachabaussière et Parny, l'ancien acteur Caillot, et un quatrième personnage, formant le comité d'administration, s'acquittèrent assez mal de leurs fonctions. Une seconde administration n'ayant pas mieux réussi, Devismes fut nommé en 1799. Mais on lui donna pour collègue un ex-législateur avec lequel il ne put s'entendre, et il lui céda la place en 1800. — L'époque du Consulat et de l'Empire ne fut pas très-féconde en ouvrages saillants. Les seuls qui obtinrent un succès soutenu sont les suivants : *Anacréon chez Polycrate*, de Grétry; la *Création du monde*, de Haydn; les *Mystères d'Isis*, de Mozart; *Ossian* ou les *Bardes*, de Lesueur; la *Vestale* et *Fernand Cortez*, de Spontini; la *Jérusalem délivrée*, de Persuis. Les recrues en talents furent peu

nombreuses aussi pendant cette longue période; elles se bornèrent, pour le chant, à Nourrit père, Dérivis, Lavigne, mademoiselle Armand et madame Branchu; et pour la danse, à Ferdinand, Albert, Montjoie, mesdames Fanny Bios et Gosselin. — Redevenu Académie royale de musique en 1814, l'Opéra, avec la Restauration, retomba sous l'influence de la maison du roi et de l'intendant des menus-plaisirs. Les mutations dans l'administration y devinrent fréquentes et onéreuses. Après avoir été tenu tour à tour par Persuis, Viotti, M. Habeneck et M. Duplantis, le sceptre de l'Académie royale de musique tomba entre les mains d'un noble vicomte, qui, avec d'excellentes intentions, se donna néanmoins des ridicules en s'occupant de règlements de morale pour les coulisses. — Nommé directeur de l'Opéra en 1827, M. Hubbert, homme d'esprit et passionné pour les arts, immola à grands frais l'École française à l'École italienne. Le théâtre devint le patrimoine du génie ultramontain. Le plus grand compositeur des temps modernes, Rossini, y fit jouer *Moïse*, le *Siége de Corinthe*, le *Comte Ory*, *Guillaume Tell*. A peine la *Muette de Portici*, d'Auber, put-elle y trouver place. Indépendamment de ces ouvrages, plusieurs ballets, *Mars et Vénus*, de Blache; le *Page inconstant*, de Dauberval; la *Somnambule*, la *Belle au Bois dormant*, auraient suffi pour donner de l'éclat à l'administration de M. Hubbert. — Sous la Restauration, la direction de l'Opéra fit de nombreuses et importantes acquisitions; pour le chant, Adolphe Nourrit, bien supérieur à son père, Dabadie, Dupont, mesdames Cinti Damoreau, Grassari, Javareck; et pour la danse, l'aérien Paul, Perrot, mesdames Montessu, Marie Taglioni. — Depuis 1830, le sceptre de l'Académie royale de musique est tombé entre les mains de M. Véron, puis de M. Duponchel, de M. Monnais, et plus tard entre celles de M. Léon Pillet. Cette période a été signalée par quelques ouvrages importants, parmi lesquels se distinguent *Robert le Diable* et les *Huguenots*, de Meyerbeer; la *Juive*, d'Halévy; la *Favorite*, de Donizetti; et quelques jolis ballets, la *Sylphide*, le *Diable boiteux*, *Giselle* et la *Jolie Fille de Gand*, d'Ad. Adam. L'Opéra s'est aussi enrichi de quelques artistes d'un grand talent, Duprez, Barroilhet, Levasseur, mesdames Dorus, Stoltz, Méquillet. — De charmantes danseuses, mesdames Fanny Elssler, Carlotta Grisi, Dumilâtre, Fitz-James, ont rallié tous les suffrages dans le *Diable boiteux*, *Giselle*, la *Péri*, etc.

Académies de musique. On donne ce nom à plusieurs sortes d'institutions relatives à la musique. Appartiennent aux plus remarquables académies musicales :

La Société philharmonique de Vérone, qui florissait déjà dans le seizième siècle;

L'Académie philharmonique de Bologne, fondée en 1666;

Le Conservatoire royal et l'Académie royale de musique de Paris;

L'ancienne Société de musique fondée à Londres en 1710;

L'Académie impériale de Saint-Pétersbourg;

L'Académie royale de Stockholm;

L'Académie de chant fondée à Berlin en 1789;

La Société philharmonique de l'empire d'Autriche, fondée à Vienne en 1812.

Académicien philharmonique. Titre que portent les membres des Sociétés philharmoniques de Bologne et de Vérone.

A capella. Terme italien de musique, usité dans la musique d'église, et qui indique que les instruments doivent marcher à l'unisson ou à l'octave avec les parties du chant.

Accélérer. Presser le mouvement, ce qui arrive dans les morceaux passionnés et pleins de vigueur.

Accent. Appliqué à la déclamation, et spécialement au chant et à la musique, ce mot exprime les diverses modifications qu'éprouve le son de la voix sous l'impression d'un sentiment, d'une passion quelconque.

L'art d'accentuer convenablement constitue en grande partie le talent du comédien, du chanteur; c'est par le juste caractère de l'accent que se manifestent l'intelligence et la sensibilité. — Il faut éviter de trop multiplier les accents. A force de prodiguer les effets, on finirait par les éteindre, de même qu'on éblouit les yeux en prodiguant les lumières.

La musique dramatique doit-elle imiter les accents de la parole, ou doit-elle se borner à concourir par ses impressions à l'effet général de la scène? — Question souvent agitée qui n'est pas encore éclaircie. Le premier système est celui de Grétry et de Gluck, le second est celui de Cimarosa et de Rossini. Sans vouloir ici prononcer entre les deux, contentons-nous de remarquer que l'un et l'autre ont produit des chefs-d'œuvre.

Accentuer. Exprimer dans l'exécution, avec exactitude, les

accents musicaux conformes aux indications du compositeur, à l'accent des mots et au bon goût; marquer exactement les accents musicaux, les *forte* et les *piano*.

Accents d'église. On appelait ainsi ces formules mélodieuses que dans l'ancienne Église on devait savoir par cœur, selon la ponctuation, à l'époque où l'on chantait les leçons évangéliques ou épistolaires; ces formules étaient au nombre de sept : 1° l'*accent immuable*, quand la dernière syllabe d'un mot n'était ni élevée ni abaissée; 2° l'*accent moyen*, quand on chantait la dernière syllabe d'une tierce plus bas; 3° l'*accent grave*, en la chantant d'une quarte plus grave; 4° l'*accent aigu*, lorsqu'on chantait quelques syllabes avant la dernière d'une tierce plus grave, et la dernière sur l'intonation précédente; 5° l'*accent modéré*, chantant quelques syllabes avant la dernière d'une seconde plus aiguë, et la dernière sur l'intonation précédente; 6° l'*accent interrogatif*, lorsqu'on chantait la dernière syllabe d'une interrogation d'une seconde plus aiguë; 7° l'*accent final*, quand les dernières syllabes descendaient par degrés vers la quarte sur laquelle devait tomber la syllabe finale.

Accessoires. Dans les œuvres de l'art, et spécialement dans les compositions musicales, on appelle parties accessoires celles qui, sans être inséparables du sujet traité par l'artiste, servent à le relever, à le mettre dans tout son jour, à y rattacher certaines idées secondaires relatives à ce sujet, en général à l'embellir et à le développer davantage. L'accessoire doit d'ailleurs être lié au sujet principal de manière à en paraître presque inséparable.

Acciaccatura. Terme italien de musique, signifiant une espèce d'agrément d'exécution, sur laquelle cependant on n'est pas généralement d'accord. Selon les uns, elle consiste à frapper rapidement et d'une manière successive toutes les notes d'un accord pour leur donner une plus grande résonnance; elle se marque en écrivant en petites notes et dans leur ordre successif toutes les notes de l'accord, et ensuite l'accord lui-même, ou en faisant précéder l'accord par une espèce de zigzag perpendiculaire. Selon d'autres, elle consiste à frapper dans un accord une ou plusieurs notes qui ne lui appartiennent pas; elle se marque par une petite ligne transversale, traversant l'accord là où la note étrangère à l'accord doit être frappée. Selon d'autres, enfin, c'est une appogiature, mais que l'on frappe presque simul-

tanément avec la note principale. Pour exprimer cette nuance, quelques compositeurs coupent la petite note par un trait.

Accidents. En musique les accidents sont les signes qui viennent altérer la valeur des notes. On les nomme *dièses*, *bémols*, *bécarres*. On se sert du même mot pour exprimer les lignes au moyen desquelles on caractérise les notes qui dépassent la portée en haut ou en bas.

Accidentia notularum. Expression employée dans la musique ancienne pour indiquer qu'on devait rendre une note d'une moindre valeur, placée entre deux notes d'une plus grande valeur, équivalente à la note précédente ou à la suivante; ou qu'une note d'une plus grande valeur devait perdre la troisième partie de cette même valeur. Ce moyen n'a été pratiqué que dans les *temps pairs*.

Acclamations. A Rome les acclamations étaient fort usitées au théâtre, et particulièrement dans les représentations lyriques. Ce ne furent d'abord que des cris et des applaudissements confus; mais dès le règne d'Auguste on en fit un concert étudié : un musicien donnait le ton, et le peuple, formant deux chœurs, répétait alternativement la formule d'acclamations. Le dernier acteur qui occupait la scène donnait le signal des acclamations par ces mots : « *Vadete et applaudite.* » Lorsque Néron jouait de la lyre sur le théâtre, Sénèque et Burrhus étaient alors les coryphées ou premiers acclamateurs ; de jeunes chevaliers se plaçaient en différents endroits du théâtre pour répéter les acclamations, et des soldats, gagés à cet effet, se mêlaient parmi le peuple afin que le prince entendît un concert unanime d'applaudissements. Ces acclamations chantées ou plutôt accentuées durèrent jusqu'au règne de Théodoric.

Accolade. Nom du signe ou du trait de plume qui unit une ou plusieurs portées.

Accompagnement. On entend par ce mot tantôt l'aide ou le soutien harmonique d'un chant ou d'une voix principale au moyen d'un ou de plusieurs instruments, tantôt la science des accords appliquée à l'exécution de la basse continue et des partitions. Le mot accompagnement, pris dans ce dernier sens, signifie à peu près la même chose qu'harmonie. Ainsi, apprendre l'accompagnement équivaut à ces mots : apprendre l'harmonie.

Le chant placé en première ligne dans une composition reçoit diverses parties qui le suivent, le soutiennent, lui donnent plus

d'expression et de vigueur, et font éclater simultanément l'harmonie dont la phrase principale a déterminé l'ordre et le dessin. L'union de ces parties diversement arrangées s'appelle accompagnement.

L'accompagnement étant toujours subordonné au chant, quelques personnes l'ont considéré comme un accessoire de peu d'importance, et l'ont comparé mal à propos au cadre d'un tableau, au piédestal d'une statue. Cette comparaison, bien qu'elle ait une apparence de justesse, ne mérite même pas d'être combattue.

Les instruments à vent, qui sont d'un si grand secours à l'accompagnement, furent pendant longtemps négligés. On trouve bien quelques solos de ces instruments dans les anciennes partitions ; mais l'art de grouper dans les masses harmoniques les flûtes, les bassons, les cors, les hautbois, était autrefois inconnu. Gluck fut le premier qui fit entendre des accompagnements pompeux et dramatiques ; ceux de Piccinni et de Sacchini sont d'une grande pureté ; mais Mozart est celui qui a porté l'art magique de l'orchestre à son plus haut degré. Depuis cette époque, les beaux modèles se sont multipliés. Les grands maîtres unissent aujourd'hui, par un heureux accord, les grâces de la mélodie à la vigueur du contre-point.

Il y a mille manières de conduire un accompagnement, mais il n'existe aucune règle précise qui détermine le dessin, le mouvement et le rhythme de cette importante partie des compositions musicales. Le sens des paroles, les situations dramatiques, la disposition de la scène et le goût sont les seuls guides du compositeur, et les belles partitions des grands maîtres sont ses modèles. La palette présente toutes les couleurs au peintre; l'orchestre offre tous les sons au compositeur : il s'agit de choisir. De même que le premier, en formant ses teintes, néglige ou rejette à présent la nuance qu'il emploiera dans une autre occasion et pour un autre effet; ainsi le compositeur, suivant le caractère de la scène qu'il doit traiter, emploie les instruments à cordes ou les instruments à vent, les notes appuyées ou les notes tenues, l'unisson ou des groupes d'accords.

Il reste à parler de l'accompagnement relativement à la partition. Il faut d'abord remarquer que son exécution demande, outre une étude préalable des accords, une prompte lecture de toutes les clefs, l'habitude de passer à chaque instant, non-seu-

lement des sons graves aux sons aigus, mais encore d'un ton dans un autre, une main accoutumée aux difficultés, et une parfaite connaissance des effets qui résultent de l'orchestre.

L'accompagnement d'un instrument par un autre instrument, comme par exemple, le piano par le violon, la flûte, etc., demande de la part de l'accompagnateur une lecture exacte de la musique, une oreille très-délicate pour l'intonation, et un grand soin de s'abstenir de tout ce qui pourrait nuire à la partie principale, comme les ornements inutiles ; au contraire, si l'accompagnateur s'aperçoit que la partie principale s'écarte un peu de l'intonation ou de la mesure, il doit aussitôt la ramener dans le véritable sentiment du temps, en pressant ou ralentissant le mouvement, afin de rétablir l'équilibre dans l'ensemble. Dans les moments où la partie principale se repose, il est permis à l'accompagnateur de faire briller son instrument par tous les moyens que lui suggère le bon goût.

Accordando. Ce mot est maintenant d'une application fort rare, et il ne se trouve que dans quelques morceaux de musique du genre comique, où l'on a coutume d'imiter la manière d'accorder les instruments à cordes, comme dans le premier morceau de l'opéra d'Anfossi, intitulé : *I Gelosii fortunate*, les *Jalousies heureuses*.

Accorder les instruments. C'est tendre ou lâcher les cordes, allonger ou raccourcir les tuyaux de l'orgue, de la flûte, du cor, tendre ou lâcher les peaux des timbales ; en un mot, c'est augmenter ou diminuer la tension des corps sonores, jusqu'à ce que toutes les parties de l'instrument soient au ton qu'elles doivent avoir.

Accordeurs. On nomme accordeurs d'orgue ou de piano ceux qui vont dans les églises ou dans les maisons accorder ces instruments. Quand les accordeurs raccommodent aussi ces instruments, ils prennent le nom de facteurs. (Voyez Facteurs.)

Accord. C'est l'union de plusieurs sons entendus simultanément. Le rapprochement des intervalles de douzième et de dix-septième produits par la résonnance du corps sonore harmonique forme un accord composé d'une tierce et d'une quinte. Cet accord étant donné par la nature a été nommé accord parfait. Il est le type, la source de tous les autres, qui ne sont que des renversements, des altérations ou des augmentations de l'accord primitif. — Les accords se composant d'une réunion de sons

musicaux, pour indiquer les rapports respectifs que ces sons ont entre eux dans la composition de tel ou tel accord, on les désigne sous le titre d'intervalles. Le point de départ, qui est toujours pris du son le plus grave et que l'on nomme *basse*, est désigné par 1, et l'octave, qui est la répétition de la tonique, par 8. Ainsi donc l'accord parfait se composant de 1, 3, 5, 8, si l'on voulait l'employer sur le ton de *fa*, par exemple, la prime ou 1 sera *fa*, la tierce ou 3 sera *la*, la quinte ou 5 sera *ut*, et l'octave ou 8 sera *fa* en haut. Ainsi de même pour tous les tons.

Exemple du renversement de l'accord primitif :

Accord primitif : 1 — 3 — 5.
Renversement : 1 — 3 — 6.
1 — 4 — 6.

Accordéon. L'accordéon est un instrument à anche, renfermé dans une petite caisse qui se dilate et se resserre à volonté, et produit ainsi les tons au moyen du mécanisme d'un doigté à touches. — Son étendue est diatoniquement du *sol*, clef de violon, au-dessous des lignes, au *do*, même clef, au-dessus de la portée, excepté le *la* au-dessous et le *si* au-dessus des lignes de la même clef de violon. Il y a cependant des accordéons qui peuvent donner dans cette étendue les tons diésés et bémolisés. — On peut se servir de cet instrument pour jouer de petits airs simples, et même pour donner quelques accords.

Acetabulum. Instrument ancien appelé en italien *crepitacolo*. Les acetabulums étaient des instruments de bronze ou d'argent qui faisaient un grand bruit, et on les frappait comme les sistres.

Achéens. Les Achéens chantaient en l'honneur d'Apollon des hymnes et des poëmes dont plusieurs portaient le nom de *péan*, pour obtenir la faveur de cette divinité.

A chula, a fafa. Danses portugaises qui ressemblent au fandango. A défaut de castagnettes, on bat la mesure avec les doigts.

A cinq parties. Se dit lorsque cinq voix d'un morceau de musique ont chacune d'elles leur mélodie.

Acresciuto (augmenté). Quelques auteurs, dans les intervalles augmentés de demi-tons, adoptent ce terme qui est opposé à *diminué*, au lieu d'employer les mots *excédant*, *altéré*, *superflu*. Ils repoussent surtout les deux dernières expressions comme des mots d'une signification équivoque.

Acte de cadence. Nom de la cadence.

Acte. En musique et en poésie ce mot signifie une division du drame, qui sert à reposer l'attention du spectateur. — L'intervalle entre deux actes s'appelle entr'acte.

Acteur. C'est le nom général donné par le public aux personnes qui paraissent sur le théâtre, depuis les premiers sujets de la tragédie, de la danse et du chant, jusqu'aux plus modestes comparses. Chez les nations grecques, douées d'une intelligence vive et d'une exquise sensibilité, la profession d'acteur, exercée par des citoyens dans les réunions solennelles et aux fêtes olympiques, dut nécessairement être honorable et honorée.— Il n'en fut pas de même chez les Romains, peuple de mœurs énergiques, mais grossières, plus fait pour la guerre que pour les jeux de l'esprit. Là les premiers acteurs, sortis de la classe des esclaves, ou tout au moins des affranchis, ou venus des provinces conquises, se trouvèrent en concurrence avec des gladiateurs et des entrepreneurs de combats d'animaux. L'infériorité de position de ceux qui exercèrent les premiers la profession d'artiste dramatique, et notamment celle de chanteur, influa puissamment sur le degré d'estime que le sénat crut devoir accorder à leurs successeurs. Tacite nous apprend que d'après des ordonnances spéciales un sénateur ne pouvait les visiter chez eux, ni un chevalier romain les accompagner dans la rue. Il fallut les réclamations d'un tribun du peuple et le bon sens de Tibère pour maintenir une ordonnance d'Auguste, qui les déclarait exempts du fouet, et empêcher le sénat de livrer leurs épaules à l'arbitraire d'un préteur. — Un des reproches que les historiens ont faits à Néron, c'est d'avoir chanté sur le théâtre.

En France, placés entre la noblesse, qui les nourrissait sur le pied de domesticité, et la bourgeoisie qui, ne les rencontrant en aucune ville en corporation de quelque importance, oublia de les admettre à cette confraternité d'estime que les arts et métiers s'accordaient mutuellement, la condition des artistes dramatiques était déjà fort précaire. La jalousie du clergé devait l'empirer encore. Non content de monopoliser en faveur des confrères de la Passion la représentation des *mystères*, il travailla à entraver la représentation des *sotties* et farces, et dans ce but réchauffa les anathèmes que les puritains de la primitive Église avaient jadis fulminé contre les cirques où l'on avait martyrisé les chrétiens, et par extension contre les comédiens, les chanteurs et les mimes. Ce fut pour les acteurs le comble de

la misère. Dans l'ancienne Rome, fouettés, mais grassement payés pendant leur vie, ils avaient en mourant la certitude que leurs os iraient, comme ceux de tout le monde, se calciner sur un bûcher, et l'espoir, si Minos n'était pas trop sévère, que les Champs-Élysées s'ouvriraient pour leurs âmes. En France, maigre pendant leur vie, leur corps, au moment de son divorce d'avec l'âme, fut condamné à pourrir sans prières, et leur âme jetée aux flammes pour l'éternité.

Notre état social a fait enfin justice d'un préjugé ridicule et odieux. Aujourd'hui qu'on exerce l'art théâtral sans en être moins garde national, électeur, juré et éligible, la femme du monde reçoit dans son salon le comédien, le chanteur ou la cantatrice célèbres. Le bourgeois ne refuse pas à un artiste dramatique sa soupe et même sa fille, s'il gagne de bons appointements et mène une vie rangée, et le prolétaire professe presque du respect pour tout acteur.

Action. Expression des mouvements de l'âme par les mouvements et l'attitude du corps. On se sert particulièrement de ce terme pour la pantomime et l'art du chanteur et du comédien. — Le pantomime ne parle qu'aux yeux, tandis que le comédien y joint la déclamation ou le chant. L'action du chanteur, déterminée par la musique, diffère de l'action du comédien qui déclame. — L'action embrasse 1° le maintien, la pose du corps, en un mot l'attitude; 2° les mouvements des différentes parties du corps, telles que la tête, les mains, les pieds. Les plus expressives de ces parties sont les yeux et les muscles du visage, les mains et les doigts. Les mouvements des pieds sont du domaine de la danse.

Acoustique. Chladni, dans son ouvrage sur l'acoustique, publié en allemand à Leipsick, en 1802, et en français à Paris, en 1809, a exposé toutes les découvertes importantes faites dans cette partie de la physique, soit par lui, soit par d'autres expérimentateurs. Les principaux sujets qu'il y traite sont : 1° la science des tons ou la partie arithmétique, dans laquelle il ne s'agit que des rapidités relatives et absolues des vibrations, et d'abord uniquement de leurs rapports primitifs, puis des légères variations nécessaires pour leur exercice pratique, ou de la température; 2° les lois d'après lesquelles se composent tous les corps sonores dans leurs vibrations, et qui se manifestent par divers phénomènes dans toute espèce de corps sonores. C'est là

la première division de la partie mécanique de l'acoustique, c'est-à-dire de celle qui s'occupe de l'origine du son. Dans tous les corps sonores, il faut considérer l'élasticité comme force motrice. Un corps sonore peut être élastique par tension. Ces corps, lorsqu'ils ne suivent qu'une direction linéaire, sont des cordes; mais lorsqu'ils sont étendus en membranes, ce sont des timbales et des tympans. Un corps sonore peut encore être élastique par la pression de l'air. L'air renfermé dans les instruments à vent, qui se dilate ou se contracte, selon la diversité de grandeur de l'instrument, et qui, dans beaucoup d'instruments, peut être abrégé ou prolongé par l'ouverture ou par la fermeture des clefs, appartient à cette catégorie.— Enfin, un corps sonore peut être élastique par dureté. Ces corps peuvent être ou linéaires, c'est-à-dire s'étendant dans une direction principale, comme toutes les espèces de baguettes droites ou recourbées; ou membraneux, c'est-à-dire s'étendant dans différentes directions, classe à laquelle appartiennent les vitres, les cloches. — On ne connaissait autrefois d'autre vibration que celle des cordes ou de l'air renfermé dans des instruments à vent. Chladni a observé et étudié les vibrations des autres corps sonores. L'ouvrage de M. Biot, intitulé *Précis élémentaire de physique expérimentale*, contient une exposition complète de la théorie de l'acoustique. C'est sans contredit le meilleur ouvrage français que l'on puisse consulter sur cette matière. L'auteur s'est beaucoup aidé des recherches et des découvertes de Chladni. — A l'article *son*, nous entrerons à ce sujet dans des développements plus étendus.

Acuité. C'est cette modification du son qui fait qu'on le considère comme *aigu* ou *élevé* par rapport à d'autres sons qu'on appelle *graves* ou *bas*.

Acutæ claves, acutæ voces. Ce sont d'anciennes expressions qui indiquent l'étendue des sons, du *la*, cinquième ligne de la basse, au *sol*, deuxième ligne du violon.

Acuto-aigu. Qualité du son qui résulte des vibrations rapides de l'air. (Voyez Son.)

Adagio (posément). Ce mot, écrit à la tête d'un morceau de musique, désigne un mouvement à l'*aise*, *posément*, *lent*.

Le mot adagio se prend quelquefois substantivement et s'applique par métaphore aux morceaux de musique dont il détermine le mouvement; ainsi l'on dira : un *adagio de Boccherini*, *Baillot exécutait très-bien l'adagio*, etc.

Adagio assai. C'est un mouvement plus lent que l'adagio.

Additalo. Terme italien qui correspond au mot français *doigté*. Un morceau de musique est bien doigté, quand le compositeur, en écrivant, a facilité la position des doigts sur l'instrument qui doit servir à son exécution.

Additional keys. Terme anglais qui se trouve quelquefois dans les sonates et concertos de piano gravés en Angleterre, et qui signifie *touches ajoutées*, c'est-à-dire les touches qui succèdent à l'aigu, à la cinquième octave du clavier.

Addition des rapports, des intervalles. Calcul qui est souvent nécessaire dans le canon (*voyez* ce mot), pour apprendre à trouver le rapport qui est égal au produit de l'addition des rapports.

A deux. On dit une sonate à deux pianos, à deux violoncelles, etc.—Cette expression signifie souvent qu'on marche à l'unisson comme dans les parties de basson; quelquefois même on rencontre ce terme dans un chœur ou ripiène : c'est quand le compositeur y entremêle de petits duos, en les marquant avec les mots à deux, indiquant par là que ces passages doivent être chantés à deux voix seules.

Adiaphonon. L'horloger Schuster, de Vienne, appelle de ce nom un piano inventé par lui et qui ne perd jamais l'accord.

Ad libitum (à volonté). Cette expression est ordinairement employée dans les parties obligées et dans les passages où le mouvement de la mesure est interrompu par un point d'orgue. Alors le compositeur laisse à l'exécutant la liberté de lier la note du point d'orgue à la note qui la suit avec des broderies ou des modulations à volonté.

Adonidion. Espèce de poëme chanté en l'honneur d'Aden.

Adonion. Chant exécuté par les Spartiates au moment d'attaquer l'ennemi. On avait l'habitude d'accompagner ce chant par des flûtes appelées *tibiæ ambulatoriæ*.

A dorio ad phrygium. Proverbe ancien dérivé des modes dorien et phrygien, qui signifiait sauter, dans le discours, d'un objet à un autre, sans aucune transition.

Adrinati (adriniens). Jeux fondés par l'empereur Adrien.

Adufe. Espèce de tambour de basque dont on se sert en Espagne.

Aegual. Ce terme désigne un registre d'orgue à huit pieds.

Æoline. Instrument inventé et amélioré dans ces dernières années par Eschembach, Bavarois, mais dont on n'a pas encore

une description bien exacte. Le son de cet instrument est produit par l'air, qui agit sur des baguettes en acier de différentes grandeurs. — Dans quelques églises de l'Allemagne on s'en sert pour accompagner le chant, et il a été introduit avec succès dans les orgues en forme de registre.

Affections. La musique vit surtout d'affections et de sentiments. Le compositeur a principalement pour mission de traduire, en notes tour à tour vives, joyeuses, passionnées, plaintives et mélancoliques, les affections diverses qui agitent le cœur humain.— Bien qu'il n'ait pas la précision du langage ordinaire, le langage musical offre pourtant des ressources infinies. Écoutez une des belles compositions de Gluck, de Weber, de Rossini, quelle variété d'impressions fait naître en vous l'œuvre de ces grands artistes! Avec quel art merveilleux ils savent exprimer tous les sentiments, l'amour, la haine, l'ironie, la colère. — La vive expression des affections de l'âme est le plus beau privilége du génie musical; elle est la source des grands succès dramatiques. On ne saurait donc trop recommander aux compositeurs l'étude de la nature et du cœur humain. La science du contrepoint a son utilité sans doute, mais elle ne saurait produire que des résultats médiocres sans la connaissance des affections et des sentiments.

Affectuoso. Ce mot est le signe d'une expression douce et tendre ; il indique un mouvement moins lent que l'adagio et plus posé que l'andante. Ainsi que la plupart des mots usités dans la musique, ce mot est tiré de l'italien, et se prend aussi substantivement.

Affinité de tons. C'est le rapport le plus rapproché qu'a tel ou tel ton avec un ton principal. La quinte, par exemple, aura un rapport plus rapproché avec le ton principal que la quarte ; car la quinte se trouve avec le ton principal dans le rapport de 2 à 3, et la quarte dans celui de 3 à 4.

Agada. Instrument à vent des Égyptiens et des Abyssins, qui a la forme d'une flûte, et dont on joue avec une anche semblable à celle de la clarinette.

Agali keman. Instrument à archet des Turcs, qui a une espèce de jambe, et dont on joue comme de notre violoncelle.

Agilité des voix. Exécution rapide de toute mélodie par le moyen des paroles ou de la simple vocalisation.

Agitato. Ce mot, écrit au commencement d'un morceau de

musique, indique un caractère d'expression qui rend le sentiment vague du trouble et de l'agitation. Comme l'agitation ne saurait exister sans la vitesse, le mot *allegro* le précède ordinairement. S'il y a seulement *agitato*, on sous-entend *allegro*. La symphonie en *sol mineur* de Mozart, le duo de violon en *fa mineur* de Viotti, renferment chacun un bel *agitato*.

Agnus dei. On appelle ainsi une prière de la liturgie catholique romaine qui commence par ces mots, et que l'on chante ordinairement avant la communion. Suivant un bulle du pape Sergius Ier, de 688, elle doit terminer la messe.

Agoge. Mot grec qui indiquait chez les anciens la forme mélodieuse dans la marche successive des sons, soit en montant, soit en descendant.

Agoge rythmique. Cette expression, chez les anciens Grecs, avait la même signification que notre mot *mesure*.

Agons musicaux. Luttes musicales, ou concours entre plusieurs instrumentistes ou chanteurs, pour un prix proposé, ainsi que cela se pratiquait dans les anciens jeux des Grecs, et se pratique encore aujourd'hui pour avoir une place vacante dans une chapelle, ou dans un orchestre.

Agréable. Un morceau de musique d'un caractère agréable, est celui qui a un mouvement *moderato*; sa mélodie marche par gradation, évite les sauts, n'admet ni de nombreuses dissonances, ni des modulations éloignées.

Agréments. Les agréments sont des sons ou des groupes de sons ajoutés par l'exécutant à ceux qui sont notés pour amener les intonations, lier les sons en remplissant les intervalles qui les séparent, et donner ainsi plus de variété, d'effet et d'expression aux compositions. Les principaux agréments sont: le port de voix, la roulade, le trille, le groupe, la mise des voix, l'appogiature, le mordant; ils sont employés de la même manière par les chanteurs et les instrumentistes.

Air. Cette dénomination se donne en musique à un morceau dont le sens peut être compris étant exécuté par une seule voix ou un seul instrument, et lorsque ce morceau a toute l'étendue désirable pour constituer, d'après les règles de l'art, une pièce de musique bien complète. — Un bon air, pour mériter cette qualification, doit être un petit poëme musical, et on en compte un très-petit nombre. Il doit avoir son exposition, son nœud et son dénoûment, et surtout cette unité si précieuse dans les

beaux-arts, lorsque l'on veut plaire et charmer. — Voyez les mots ARIETTE, RONDEAU, BARCAROLLE, NOCTURNE, ROMANCE, VAUDEVILLE, pour connaître leurs droits de parenté avec l'air dont ils sont issus, et savoir à quel degré de filiation les placent leurs titres.

ALIQUOTES. En musique l'on entend par parties aliquotes les sons secondaires qu'un corps sonore mis en vibration fait entendre en même temps que le son principal. Quand on frappe ou pince un corps sonore, si l'on y prête attention, on entend vibrer plusieurs sons : mais celui qui frappe le plus l'oreille après le son principal, c'est le douzième et ensuite le dix-septième. Ces deux sons rapprochés de la tonique, ou son principal, donnent la quinte et la tierce : en résumé, on appelle parties aliquotes les sons concomitants qu'une corde fait entendre simultanément avec le son principal.

ALLA BREVE, ALLA CAPELLA. Indication d'une mesure à quatre temps, que l'on ne bat que par deux, à cause de sa vitesse. Les notes se frappent également en manière de chant d'église. Dans les compositions musicales cette manière de mesure s'annonce par un C carré. Quoiqu'elle se trouve dans la musique profane, on ne s'en sert guère que dans la musique d'église, *di capella*, d'où vient l'indication *alla capella*.

ALLA PALESTRINA. C'est ainsi qu'on nomme quelquefois le contre-point fugué, parce que le fameux Palestrina l'a porté à son plus haut degré de perfection. Ce contre-point consiste à prendre pour sujet un trait de plain-chant, tiré de la pièce de plain-chant que portent les paroles, et à le développer en manière de fugue.

ALLA ZOPPA. Indique la domination de la syncope, excepté aux commencements de mesure.

ALLEGRETTO. Diminutif d'*allegro*, indique un mouvement gracieux et léger, qui tient le milieu entre l'*allegro* et l'*andantino*.

ALLEGRO. Quoique ce mot signifie gai, il ne faut pas croire que le mouvement qu'il indique ne soit propre qu'à des sujets joyeux. C'est son degré de vitesse qu'il faut considérer, puisque ce mouvement s'applique parfois à des morceaux qui respirent l'emportement et le désespoir.

L'*allegro* est le mouvement le plus vif après le *presto;* mais il reçoit tant de modifications selon la mesure et les passions des divers morceaux de musique, et même selon la nature des

compositions, que l'on pourrait parcourir les deux tiers du métronome sans sortir du domaine de l'*allegro*.

Le mot *allegro*, écrit en tête d'un concerto, d'un air de bravoure, d'une polonaise, marque un mouvement modéré. Le même mot commande une grande vitesse, s'il s'agit d'un menuet de symphonie, ou d'une ouverture d'opéra.

Alleluia. Mot hébreu qui signifie *louez le Seigneur*. Saint Jérôme est le premier qui ait introduit le mot alleluia dans le service de l'Église. Pendant longtemps, on ne l'employait qu'une seule fois l'année dans l'Église latine, savoir le jour de Pâques. Mais il était plus en usage dans l'Église grecque, où on le chantait dans la pompe funèbre des saints. Cette coutume s'est conservée dans cette Église, où l'on chante même l'*alleluia* pendant le carême. Saint Grégoire le Grand ordonna qu'on le chanterait aussi toute l'année dans l'Église latine; ce qui donna lieu à quelques personnes de lui reprocher une prédilection marquée pour le rite des Grecs. Dans la suite, l'Église romaine supprima le chant *alleluia* dans l'office de la messe des morts, aussi bien que depuis la Septuagésime jusqu'au graduel de la messe du samedi saint, et elle y substitua ces paroles : *Laus tibi, Domine, rex æternæ gloriæ*, comme on le pratique encore aujourd'hui.

Allemande. Danse originaire de l'Allemagne. Cette figure chorégraphique, composée de passes tout à fait pittoresques, et dans laquelle un cavalier semble coqueter entre deux dames et les courtiser tour à tour, s'exécute avec un air très-gai dont la mesure se bat à deux temps. On l'a dansée autrefois en France. Elle est maintenant exilée de nos salons, et bien à tort, selon nous; car elle est infiniment plus gracieuse qu'un grand nombre de figures qui l'ont remplacée.

Allemagne. A l'époque de la renaissance des lettres et des arts, tandis qu'en Italie la musique prenait un brillant essor, elle restait à peu près stationnaire dans les autres contrées de l'Europe. — L'Espagne, toute préoccupée de ses gigantesques projets d'ambition et de sa conquête du Nouveau-Monde, n'attachait qu'une faible importance à la culture des arts.— Les Pays-Bas, où Jean Tinctor avait porté les premiers éléments de l'harmonie, n'avaient encore produit aucun homme de génie qui sût développer et faire éclore ces germes précieux. — L'Angleterre, uniquement absorbée par une pensée fixe, incessante, le désir d'étendre et de consolider sa puissance industrielle et maritime,

dédaignait le culte de l'art musical. — La France n'avait encore que des essais informes, des œuvres sans portée, et l'Allemagne ne possédait que les chants populaires de ses *minnesingers*, dont le plus souvent l'harmonie était défectueuse et les paroles totalement dénuées d'euphonie.

Mais à la fin du dix-septième siècle, l'Allemagne subit tout à coup une brillante métamorphose. Le génie de la Germanie, qui s'était longtemps consumé en ébauches grossières, entre dans une voie de régénération, et verse sur l'Europe des flots de poésie. On voit à cette époque se produire dans le domaine de l'art musical des chefs-d'œuvre et de grands maîtres, qui rivalisèrent avec les plus célèbres artistes de l'Italie, tout en conservant un caractère individuel, et en imprimant à leurs compositions ce cachet de grandeur, d'élévation, de mélancolie, de rêverie mystique, qui fait le charme de la poésie allemande.—Charles-Henri Grauss est, dans l'ordre chronologique, un des premiers maîtres qui aient illustré l'école allemande. Grauss a également brillé comme chanteur et comme compositeur. Lorsque Frédéric II monta sur le trône, il le nomma son maître de chapelle. Ce prince, excellent virtuose sur la flûte, se connaissait en musiciens. Le talent principal de Grauss comme chanteur était l'*adagio*, et il faisait ce qu'on appelle les *traits* avec autant de facilité que de goût. Comme compositeur, la pure et belle expression de ses ouvrages, le charme de sa mélodie et son harmonie savante l'ont justement placé au rang des classiques. Des cantates, des motets où respire un profond sentiment religieux, des compositions dramatiques pleines de chaleur et de verve, des compositions plus légères où son talent a déployé beaucoup de grâce et de souplesse, tels sont les titres de Charles Grauss aux suffrages du monde musical. A côté du compositeur dont nous venons de parler, Philippe-Emmanuel Bach figure avec éclat dans les fastes de l'harmonie allemande. Sébastien Bach eut son père pour maître et ses frères pour rivaux. Il naquit à Weimar en 1714, acheva ses études à Leipsick, fonda à Francfort sur l'Oder une académie dont, jeune encore, il eut la direction, et plus tard fut nommé musicien de la chambre à la cour de Berlin, où il accompagna dans un solo de flûte le grand Frédéric à son avénement au trône. Une grande richesse d'érudition, une étonnante profondeur et une piquante originalité d'aperçus, telles sont les principales qualités des ouvrages didactiques de Bach. Par la lucidité de l'exposition, par

l'excellence de la méthode, son *Essai sur le clavecin* rivalise avec les écrits théoriques les plus remarquables et les plus complets que possède l'Allemagne musicale. Ses compositions dramatiques et religieuses portent toutes le cachet d'une individualité puissante, et plus d'un artiste a puisé dans l'étude de ses ouvrages de chaudes et fécondes inspirations. Un nom qui brille d'un vif éclat dans les fastes de l'art germanique, c'est celui de Haydn, surnommé le *cygne de l'Allemagne.* A dix ans, Haydn s'essayait déjà avec succès dans la composition de morceaux à seize parties. A quinze ans, il fit son premier quatuor, qui, malgré les clameurs de l'envie, obtint un grand et légitime succès. A dix-huit, il composa pour un chanoine de Cadix son célèbre oratorio des *Sept paroles de Jésus-Christ*, destiné à être exécuté dans la cathédrale de cette ville pendant la semaine sainte. Plus tard, l'illustre maestro se retira dans une petite maison d'un des faubourgs de Vienne. C'est là qu'il composa les oratorios de la *Création* et des *Saisons.* Ces œuvres si puissantes, si grandioses, d'une conception si belle, d'un style si élevé, sont la production d'un âge avancé, et cependant on trouve dans toutes les parties de ces vastes compositions tant de sève, tant de verdeur d'imagination, qu'on les croirait écloses dans toute la vigueur de la jeunesse. — Tout près de Haydn vient se placer naturellement le profond et brillant Mozart. Théophile Mozart, né à Saltzbourg en 1756, n'avait que trois ans, lorsque, écoutant son père qui donnait des leçons de clavecin à sa sœur, il manifesta dès cet âge de merveilleuses dispositions pour la musique. A quatre ans, il jouait des menuets. A cinq, il composait de petits morceaux de musique que son père écrivait. A la fin de sa septième année, il vint à Paris, où il composa et publia ses deux premiers œuvres. En Angleterre, où il passa bientôt après, il joua à la première vue avec toute la justesse et la précision désirables les morceaux les plus difficiles de Bach et de Haendel. Il composa à cette époque six sonates qu'il fit graver à Londres. Après cette excursion dans la capitale de l'empire britannique, il vint se réchauffer au soleil de l'Italie. A Florence, à Rome il excita le plus vif enthousiasme. A Milan, il composa l'opéra de *Mitridate*, qui eut vingt représentations de suite. Trois ans après, celui de *Lucio Sylla* en eut vingt-trois, et successivement l'Europe vit paraître cette série de créations magnifiques du musicien le plus étonnant peut-être qu'ait produit l'Allemagne.

A ces grands compositeurs, ajoutons Reinhard Keisser, surnommé le *père de la mélodie allemande*, Amédée Naumann, qui d'une obscure école de village s'élançant dans une sphère éclatante, enrichit successivement l'Italie, le Danemarck, la Suède de belles productions dramatiques et religieuses, Joachim Quantz, qui fut à la fois un compositeur distingué et un admirable violoniste, Frédéric Haendel, dont le génie profond et vigoureux a exercé sur l'Europe entière une magique influence et commencé l'importante révolution que devait plus tard achever le célèbre Gluck. A vingt ans, Haendel donna à Hambourg son premier opéra allemand intitulé *Almira*. Bientôt il vint en Italie, et fit jouer à Florence son premier opéra italien intitulé *Rodrigo*. A Venise, il fit représenter celui d'*Agrippine;* à Rome *il Trionfo del tempo*, et à Naples *Alcide e Galatea*. Plus tard il passa en Angleterre, où l'appelaient également la gloire et la fortune. L'opéra de *Rinaldo*, qui fut son début sur la scène britannique, devint la pièce favorite des Anglais et jeta les bases de la colossale réputation qu'il acquit chez cette nation opulente. Il se fixa dès ce moment en Angleterre. Non content de l'inhumer dans la sépulture de leurs rois, les Anglais lui ont voté une fête funèbre qui se célèbre tous les ans à l'époque de sa mort. — La révolution musicale commencée par Haendel fut achevée par Gluck. Christophe Gluck naquit dans le Haut-Palatinat en 1714. C'est à Prague qu'il puisa les premières notions de l'art musical, et s'y fit d'abord remarquer comme excellent violoniste. L'Italie jouit de ses premiers travaux. C'est là qu'il apprit la composition, et qu'il fit jouer son premier opéra. A Venise il donna celui de *Démétrius*, qu'accueillirent de chaudes sympathies. Il passa ensuite en Angleterre et fit représenter sur la scène britannique la *Chute des géants*, sujet grandiose et digne d'un génie aussi élevé. A partir de cette époque, il se fit un système où tout est lié, combiné, senti. Sur cette forte base il se mit à construire, pierre à pierre, son grand et majestueux édifice dramatique. Fort de ces nouveaux principes, il débuta au théâtre de Vienne par les opéras d'*Hélène et Pâris*, d'*Alceste* et d'*Orphée*. A Paris, le succès d'*Iphigénie en Aulide* mit le sceau à sa réputation.

Nous compléterons cette brillante galerie de l'école musicale allemande par les noms de Weber, ce grand musicien, ce grand poëte qui a déployé dans son *Freischutz* tant d'o-

riginalité, tant d'inspiration ; de Beethoven, dont l'imagination active et féconde produisit en peu d'années une foule de chefs-d'œuvre, et notamment *Fidelio*, *le Christ au jardin des Oliviers*, ses concertos de violon, ses trios, ses quatuors, son grand septuor et surtout ses symphonies ; de Schubert, de Meyerbeer, de Mendelsohn, etc.

En Allemagne l'exécution vocale est loin d'être arrivée à d'aussi beaux résultats que la composition. Comme l'Espagne, l'Angleterre et le Portugal, elle a été longtemps sous ce rapport tributaire de l'Italie. — Un des titres les plus éclatants de l'école allemande à l'estime du monde musical, c'est la supériorité de ses instrumentistes. Il suffit de citer Benda, Stamitz, Fraentzel, Léopold Mozart, le père de l'immortel auteur de *Don Juan*, Crammer, et de nos jours Listz, Thalberg, Doehler. — La culture et la littérature musicale constituent aussi un des plus riches trésors de l'école allemande. La Bohême, la Saxe, l'Autriche possèdent une foule d'établissements, d'écoles élémentaires dans les villes et jusque dans les campagnes. Quant aux traités, aux ouvrages didactiques, les œuvres de Fuchs, de Mathisson, de Marpurg et de Kock, pleines de pensées neuves et profondes, d'aperçus intéressants, égalent et surpassent même les productions des écrivains didactiques les plus distingués de la France et de l'Italie.

Alphabet musical. L'alphabet musical n'est composé que de sept mots. Les voici : *A*, *la ré*, *mi* (*la*), *B*, *mi* (*si*), *C*, *sol*, *fa*, *ut* (*do*), *D*, *la*, *sol* (*ré*), *E*, *la*, *mi* (*mi*), *F*, *la*, *ut* (*fa*), *G*, *sol*, *ré*, *ut* (*sol*). Ces termes servent à désigner les différents sons de la musique, qui, dans l'ordre naturel, ne sont qu'au nombre de sept, ainsi que les degrés contenus dans l'octave.

Dans l'article *solmisation*, nous ferons connaître l'origine de cet alphabet et ses différentes compositions. Aujourd'hui on a abandonné ces anciennes dénominations, et le solfége moderne a adopté les syllabes ut, ré, mi, fa, sol, la, si.

Altération. En musique, ce mot désigne le changement que les notes naturelles ou diatoniques subissent par les dièses et les bémols. Les dièses et les bémols pouvant être doublés, il s'ensuit que l'altération peut se faire de quatre manières, c'est-à-dire que les notes naturelles peuvent être haussées d'un demi-ton par le dièse ou d'un demi-ton par le double dièse, et baissées d'un ton par le bémol ou d'un ton par le double bémol. Pour re-

mettre les notes altérées dans leur ton naturel, on se sert d'un signe qu'on nomme bécarre.

Nous ferons observer que les Italiens emploient aussi le mot altéré (alterato) dans un sens plus restreint, à savoir pour les intervalles seulement, que nous nommons *superflus*.

Alto. Haute-contre, voix de femme. (Voyez l'article Voix.)

Alto ou alto-viola. On appelle ainsi un instrument à quatre cordes, connu jadis sous le nom de *viole*, d'une dimension un peu plus grande que celle du violon, et qui tient, dans un orchestre, le milieu entre cet instrument et le violoncelle ou la basse. Comme le violon, il est composé de deux tables collées sur des éclisses qui forment le tour de l'instrument, et d'un manche dont le sommier est traversé par des chevilles qui servent à tendre les cordes retenues à l'autre bout par une seconde pièce de bois noirci que l'on appelle la queue. Le manche est également couvert par une seconde pièce de bois dur et noirci qu'on nomme la touche, et sur laquelle posent les cordes légèrement inclinées par le chevalet placé entre lui et la queue. — L'alto n'a que quatre cordes comme le violon, et se joue de même, avec un archet qui lui fait rendre un son plus grave, mais doux et mélancolique. — L'alto nous vient des Italiens, qui excellaient dans la fabrication de cet instrument. Le nom du célèbre Amati donne, de nos jours, un prix très-élevé à ses productions devenues très-rares.

Autrefois, on appelait alto-basso un instrument de percussion à cordes que le musicien frappait d'une main avec un petit bâton, tandis que de l'autre il jouait sur la flûte un air qui s'unissait aux sons de l'alto-basso accordé à l'octave, à la quinte ou à la quarte. De nos jours, il n'est plus d'usage parmi les musiciens, qui en conservent à peine le souvenir.

Amateur. On nomme ainsi celui qui, sans être musicien de profession, fait sa partie dans un concert pour son plaisir et par amour pour la musique. — On appelle encore amateurs ceux qui, sans savoir la musique, ou du moins sans l'exercer, s'y connaissent, et fréquentent les concerts et les théâtres lyriques. — Ce mot est traduit de l'italien *dilettante*.

Ambroisien (chant et rit). Lorsque saint Ambroise monta sur le siége épiscopal de Milan, en 374, il y avait incontestablement dans cette Église un *ordre* provenant d'un de ses prédécesseurs pour célébrer les saints mystères. Mais les cérémonies en étaient

simples, sans fixité, conformes, en un mot, à l'état d'humilité des chrétiens et à l'esprit qui les animait. Quelques-unes des parties de la liturgie n'étaient peut-être pas encore écrites, et certainement elles n'étaient pas toutes recueillies. Saint Ambroise leur donna la forme et la splendeur qui leur convenaient. Il organisa la liturgie dans le diocèse de Milan, et en fit un tout complet. Il composa des messes pour chaque circonstance, un grand nombre de préfaces où l'on voit en peu de mots les sujets des mystères et les actions des saints, beaucoup d'hymnes et d'autres prières.

Quant à la psalmodie, il est constant qu'il établit, en 386, le chant alternatif des psaumes à l'imitation des Églises orientales, et que, de Milan, il passa dans tout l'Occident, dont quelques contrées le possédaient encore dans le douzième siècle comme saint Ambroise l'avait noté. C'est ce saint prélat qui nous apprend lui-même cette institution dans sa lettre à sa sœur Marceline.

Amen. Ce terme hébraïque, qui signifie *ainsi soit-il*, a été adopté par les chrétiens dans plusieurs cérémonies religieuses. Quand le prêtre a terminé une prière, le peuple, en signe d'approbation, répond *Amen*. Ce mot est employé aussi pour désigner le dernier verset de plusieurs textes ecclésiastiques, tels que les psaumes, les hymnes, les motets, qui se terminent par le mot *amen*.

Amoroso (tendrement). Ce mot indique l'expression tendre et touchante d'un morceau de musique. Il accompagne souvent les mots *andante* et *andantino*, et demande une exécution semblable à celle de l'affettuoso.

Anabasis. Ce terme indiquait chez les anciens Grecs une mélodie ascendante.

Anacampos. expression grecque qui signifiait le contraire de la précédente, c'est-à-dire une progression de l'aigu au grave.

Anche. Deux languettes de roseau fort minces dans leur extrémité, placées horizontalement l'une sur l'autre et assujetties sur un petit tuyau de métal, forment l'anche du hautbois. Celles du cor anglais et du basson, faites de la même manière, ont des proportions plus grandes. — L'anche de la clarinette n'a qu'une seule languette de roseau, qui produit les vibrations en frémissant contre le bec de cet instrument où elle est fixée.

Anciens (Musique des). Lorsque les savants modernes lisent

dans les ouvrages de l'antiquité les éloges pompeux qu'on y fait de la musique, et les merveilles qu'on lui attribue, ils ne peuvent les concevoir ; et comme ils ne voient rien dans l'étude et dans la pratique d'un art assez frivole qui justifie ces éloges ou qui confirme ces miracles, ils traitent les auteurs de visionnaires et les accusent d'imposture, sans réfléchir que ces écrivains qu'ils osent ainsi calomnier sont les hommes les plus judicieux, les plus sages, les plus instruits et les plus vertueux de leur siècle. Les musiciens eux-mêmes, fort embarrassés d'expliquer au moyen de la musique moderne les effets surprenants attribués à l'ancienne, prennent le parti de rejeter ces effets tantôt sur la nouveauté de l'art, tantôt sur le pouvoir de la poésie qui y était unie, tantôt sur la prétendue grossièreté des peuples. Burette, le moins excusable de tous puisque ses connaissances devaient le rendre plus juste, prétend que les merveilles qu'on raconte de la musique des anciens ne prouvent en aucune manière sa supériorité sur la nôtre, et qu'Orphée, Demodocus, Terpandre, n'opéraient rien de plus que ne pussent opérer les plus mauvais racleurs de village s'ils trouvaient de semblables auditeurs. Cet écrivain, qui croit pouvoir assimiler ainsi les peuples de l'antiquité aux hordes sauvages de l'Amérique, oublie sans doute que ces peuples étaient, de tous ceux qui ont paru sur la terre, les plus sensibles aux beautés des arts ; il ne pense pas que c'est peu de temps après l'apparition d'Orphée que viennent Hésiode et Homère, les plus savants des poëtes, Lycurgue et Zaleucus, les plus rigides des législateurs. Il ne veut pas voir que Tyrthée et Terpandre étaient presque contemporains de Sapho et d'Ésope, de Solon et de Pindare. Nous ne savons pas comment il aurait arrangé des choses aussi contradictoires s'il avait voulu y réfléchir un moment, ni de quelle manière il nous aurait prouvé que ceux qui avaient des poésies comme celles d'Homère et de Sapho, des lois comme celles de Lycurgue et de Solon, des statues comme celles de Phidias, se seraient extasiés en écoutant l'harmonie d'un de nos ménétriers ; car nous, dont la musique est si parfaite à son avis, qui possédons des opéras si magnifiques, nous sommes encore bien loin d'avoir rien de comparable à l'Iliade et à l'Odyssée, rien qui approche de l'Apollon du Belvédère et de Vénus pudique, quoique nos poëtes et nos statuaires copient et recopient sans cesse ces admirables modèles. Il fallait que le brillant auteur d'*Anacharsis* eût sur les

yeux un bandeau bien épais, pour avoir adopté sans examen l'opinion de Burette ; il semble qu'il aurait dû lui préférer celle de Platon, celle d'Aristote, celle de Plutarque.

Ces opinions valaient pourtant la peine d'être discutées. L'historien Polybe, dont on connaît l'exactitude, raconte que de tous les peuples d'Arcadie, les Cynèthes étaient les plus féroces, et il attribue hardiment leur férocité à l'éloignement qu'ils avaient pour l'art musical. Il s'élève avec force contre un certain Éphore qui avait osé dire que la musique ne s'était introduite parmi les hommes que pour les séduire et les égarer par une sorte d'enchantement, et lui oppose l'exemple des autres Arcadiens qui, ayant reçu de leur législateur des règlements propres à leur inspirer le goût de la musique, s'étaient distingués par leurs mœurs douces et leur respect pour la Divinité. Il fait le tableau le plus flatteur des fêtes où la jeunesse arcadienne s'accoutumait, dès l'enfance, à chanter des hymnes religieux en l'honneur des dieux et des héros du pays.

Ainsi, Polybe attachait à la musique le pouvoir d'adoucir les mœurs. Longtemps auparavant, Platon avait reconnu dans cet art une influence irrésistible sur la forme du gouvernement ; il n'avait pas craint de dire qu'on ne pouvait faire aucun changement dans la musique sans en effectuer un correspondant dans la constitution de l'État. Cette idée, suivant ce philosophe, appartenait à Damon, qui avait donné des leçons d'harmonie à Socrate. Mais après l'avoir reçue de Socrate, il l'avait fort développée par ses études et ses méditations. Jamais il ne perd dans ses ouvrages l'occasion de parler de la musique et de démontrer ses effets : il assure dès le commencement de son livre des *Lois*, que dans la musique sont renfermées toutes les parties de l'éducation. — L'homme de bien, avait-il dit ailleurs, est le seul excellent musicien, parce qu'il rend une harmonie parfaite, non pas avec sa lyre ou tout autre instrument, mais avec le total de sa vie. Ce philosophe se garde bien, comme le vulgaire commençait à le faire de son temps, de placer la perfection de la musique dans la faculté qu'elle a d'affecter agréablement l'oreille. Il assure, au contraire, que rien n'est plus éloigné de la droite raison et de la vérité. La beauté de la musique consiste, selon lui, dans la beauté de la vertu qu'elle inspire ; il pense qu'on peut connaître les inclinations des hommes par l'espèce de musique qu'ils aiment ou qu'ils louent, et veut qu'on forme de bonne

heure leur goût sur cette science en la faisant entrer dans l'éducation des jeunes gens, d'après un système fixe et bien arrêté.

Le système musical que Platon avait en vue dans ce passage était originaire d'Égypte. Porté d'abord en Grèce par Orphée quant à la partie poétique, il fut ensuite développé par Pythagore qui en expliqua la partie théorique assez exactement, cachant seulement le principe fondamental de la science, dont il réserve la connaissance aux seuls initiés, ainsi qu'il en avait pris l'engagement dans les sanctuaires; car les prêtres égyptiens ne communiquaient les principes des sciences en général qu'après les plus terribles épreuves, et les serments les plus solennels de les taire ou de ne les livrer qu'à des hommes dignes de les posséder. Voilà la cause de ce long silence que Pythagore exigeait de ses disciples, et l'origine de ces voiles mystérieux dont il les obligeait à son tour de couvrir ses enseignements.

Le système musical que nous possédons aujourd'hui nous étant venu des anciens, est, quant à son principe constitutif, le même que le leur; il n'a varié que dans les formes poétiques. C'est ce même système que Ticuée de Locres regardait comme institué par les dieux pour le perfectionnement de l'âme, et dans lequel il voyait cette musique céleste qui, dirigée par la philosophie, peut facilement forcer la partie sensible de l'âme d'obéir à l'intellectuelle, adoucir sa partie irascible, et les empêcher de se mouvoir contre la raison, ou de rester oisives quand la raison les appelle.

Les poëtes anciens avaient tracé des modèles de mélodie et d'harmonie, et les avaient fait graver sur des tables exposées aux yeux du peuple dans les temples : il n'était permis à personne de rien changer à ces modèles; en sorte que les mêmes lois règlent tout ce qui concerne la musique, la peinture et la sculpture. On voyait des ouvrages de ces deux derniers arts qui dataient de mille ans, on entendait des chants qui remontaient à la même époque.

L'antiquité de ce système musical en laisse inférer l'universalité, aussi le trouve-t-on, avec des modifications diverses, dans tous les lieux de la terre qu'ont habités les anciens.

Nous nous sommes bornés, dans cet article, à des idées générales sur la musique des anciens; nous développerons ce sujet d'une manière plus étendue aux articles *Égypte*, *Grèce*, *Rome*, etc.

Andamento. Ce mot italien désigne, relativement à la composition de la fugue, une période, une composition, une espèce de sujet un peu long, qui parcourt toutes les cordes du ton, y mêle parfois d'autres sujets, et contient deux ou plusieurs membres.

L'expression *andamento* se prend aussi pour *mouvement*, et l'on dit un andamento juste, vif, rapide ; quelquefois pour *caractère*, en disant : Cette composition a une marche (*andamento*) régulière et calme.

Andante. Placé en tête d'une œuvre musicale, ce mot *andante* commanderait à l'exécution la grâce, le laisser-aller (andare), si la conduite d'un orchestre et le génie d'une œuvre pouvaient dépendre d'un mot, d'un titre. Ici, comme dans tous les cas d'indications italiennes, il faut bien se rappeler que le sens des mots subit la loi des temps, des lieux et des mœurs.

Andantino, diminutif d'andante, imprime à la mesure une certaine régularité qui tient de la raideur plutôt que de la gravité. On aurait tort toutefois de prendre cette définition à la lettre, car *andantino* se trouve dans les mêmes opéras en tête de vingt morceaux d'un génie tout différent. C'est du reste le destin de toutes les indications italiennes. L'andantino doit être exécuté de la même manière que l'andante, mais avec un mouvement un peu plus vif.

Anémocorde. Instrument à clavier dans lequel les cordes résonnent au moyen d'un courant d'air qui les frappe. Cet instrument fut inventé à Paris, en 1789, par un Allemand nommé Jean Schuel.

Angélique. C'est un instrument ancien de la famille des luths, employé en Angleterre, et que l'on croit avoir été inventé dans le dix-septième siècle par Rotz, fabricant d'orgues à Mulhausen, en Alsace.

Angelica vox. Registre d'orgues à forme cylindrique et à anche.

Angleterre. Dans le moyen âge, la musique eut en Angleterre la même existence qu'en France et en Italie ; elle fut divisée en musique religieuse et en musique séculière. La première était consacrée au plain-chant ou *canto fermo ;* la seconde, aux fêtes de la ville et de la cour. Dès le règne de Henri VIII, les ménétriers et les troubadours, ces rustiques Orphées des temps barbares, disparurent ; et ce prince offrit aux Anglais le même

phénomène qui avait frappé les Romains sous l'empire de Néron, le spectacle d'un tyran sanguinaire aimant et cultivant lui-même la musique, celui de tous les arts le mieux fait pour adoucir le cœur humain.

Dans ce temps, Londres comptait un grand nombre d'amateurs, et le goût de l'art musical était tellement répandu, que son enseignement faisait déjà partie intégrante de l'éducation des personnes nées dans l'opulence. Ce goût général étendit son influence sur le règne suivant, et l'on vit la reine Élisabeth protéger la musique et la cultiver elle-même, comme l'avait cultivée son père. Le poëte Shakspeare connaissait cet art ravissant et lui adressa d'éclatants hommages dans plusieurs de ses drames. Ce furent les premiers vers que les Anglais entendirent chanter sur leurs théâtres, et l'on peut dire que de là date l'origine de leur opéra.

Parmi les meilleurs compositeurs de ce temps pour la musique d'église et la musique séculière, citons d'abord Thomas Tallis. Tallis fut le plus grand musicien, dit Burney dans son *Histoire de la musique*, non-seulement de l'Angleterre, mais de l'Europe, pendant le seizième siècle. Ses compositions religieuses portent l'empreinte de la plus riche et de la plus pure harmonie. — Guillaume Bird et Thomas Morley furent les dignes disciples de Tallis. Morley était attaché à la chapelle de la reine Élisabeth. Excellent théoricien dans l'art musical, il fut aussi un praticien très-habile. Les ouvrages de ce compositeur sont des chansons, des madrigaux et des cantates.

En Angleterre, la musique vocale séculière fut inférieure à celle de l'église, particulièrement sous le règne d'Élisabeth. Les chants à trois et à six voix, composés par Witame, sont, les uns trop longs, les autres trop courts. Quant au dessin musical et à la forme, tous portent l'empreinte encore rude des temps où ils ont été composés. Les paroles de ceux de ces chants faits avant l'apparition de Bird sont extrêmement barbares. Cependant les fréquents voyages que les Anglais opulents commencèrent à faire dès cette époque en Italie, leur firent apprécier la douceur et le charme de sa musique. Des madrigaux italiens furent adaptés à des vers anglais. Palestrina, Luca Marenzio et d'autres compositeurs italiens furent les Orphées de l'Angleterre.

Les premiers madrigaux anglais qui parurent furent ceux de John Wilbie, qu'on chantait solennellement chaque année dans

les colléges. — Bientôt parurent les madrigaux à trois, quatre, cinq et six voix, dont Thomas Wilkes fit les accompagnements et Shakspeare les paroles. Ces compositions sont placées avec raison parmi les meilleurs ouvrages du temps.

Nos lecteurs verront avec plaisir sans doute que, parmi les compositeurs anglais de cette époque, figure aussi le père de Milton. Divers historiens ont parlé avec de grands éloges de son talent musical. Il fit, dit-on, jusqu'aux carillons qu'on sonne dans les campagnes, en Angleterre, et les chants que murmurent les nourrices en berçant leurs enfants. Il composa *In nomine patris* sur quarante tons.

Les airs ou ariettes que Férabosca composa dans le même temps portent tous l'empreinte profonde de la mélodie italienne. Ils firent faire à celle de l'Angleterre des pas aussi grands que rapides.

En même temps, la musique d'église, les madrigaux et les chants appelés *en parties* se perfectionnèrent. Le goût, le rhythme, la grâce et l'accent brillèrent également dans ces divers genres de compositions, qui n'étaient point inférieures à celles du continent.

Sous le règne de Jacques Ier, la musique continuant ses progrès, Thomas Tomkins, élève de Bird, composa un nombre considérable d'ouvrages d'église justement admirés. Elway Bevia, élève de Tallis, déploya un tel talent dans les siens, que, perdus en partie depuis, ils ont laissé de justes regrets aux amis de l'harmonie. — Mais le plus grand des maîtres de ce temps fut Edwar Gibbons. La mélodie de ce profond compositeur est pleine d'expression et de douceur; son harmonie est claire, facile et pure. Il composa, comme les Tallis et les Bird, ses maîtres, *Alla palestria.* Ses airs sont majestueux et solennels, ses fugues sont riches.

C'est également sous le règne de Jacques Ier que fut jouée la première comédie écrite en anglais, où l'on introduisit de la musique pendant les entr'actes. La tragi-comédie intitulée *Cambyse,* où il y eut un banquet sur le théâtre pendant lequel une musique instrumentale se fit entendre, et les masques, dont l'usage se répandit à la cour comme à la ville, furent des amusements qui devaient amener nécessairement l'invention de l'opéra.

Sous le règne de Charles Ier, la musique dut suivre le sort de

l'État lui-même; elle marcha rapidement vers sa décadence. L'anarchie ne conserve et ne respecte rien. La destruction est son génie.

La restauration anglaise, consommée par le retour de Charles II, en ramenant la paix et les plaisirs dans Londres, y ramena aussi la musique. Smith et Harris, grands compositeurs et grands organistes, vinrent, l'un d'Allemagne, l'autre de France, pour ranimer l'harmonie expirante. L'entrée de Charles II et son couronnement donnèrent à la musique, interprète de l'allégresse publique, l'occasion de signaler ses progrès. Mais, soit que l'émigration eût influé sur elle, soit que l'interrègne lui eût porté des coups mortels, elle parut à cette époque plus française qu'anglaise. Blow, compositeur, dont plusieurs ouvrages sont admirables, se signala pendant ce règne. Michel Wise, Thomas Tudway, suivirent ses traces. Mais tous furent effacés par Henri Purchell. Son génie embrassa tous les genres de composition. Profond et souvent sublime dans la musique d'église, il fut agréable et plein d'expression dans la musique séculière. Le premier il reconnut le charme et la puissance de la voix, et en respecta les accords. Grâce à lui, la musique dramatique, jusqu'alors informe, subit de notables perfectionnements. Il surpassa tellement ses devanciers dans la musique de chambre, que la plupart de leurs compositions tombèrent dans l'oubli à partir de l'époque où les siennes parurent. Comme musique instrumentale, ses sonates sont encore admirables; comme musique vocale, les airs qu'il a mis à des odes, à des ballets, à des madrigaux, sont des morceaux ravissants.

Sous le règne de Jacques II, et généralement pendant une moitié du dix-septième siècle, la musique anglaise fut frappée d'un principe de décadence, comme elle l'avait été pendant l'interrègne et le protectorat. Jacques II s'occupa exclusivement d'abstractions et de controverses religieuses, sans encourager les arts et les sciences. Cependant, vers la fin de ce siècle, les progrès de la musique instrumentale furent sensibles, surtout dans le violon, et Nicolas Matheïs et Lestronge n'ont été surpassés dans ce temps que par le tendre et mélodieux instrument de Corelli.

Après la mort de Purchell, Clarke, Holder, Criggton, Tucker, Boyce et plusieurs autres brillèrent encore dans la musique d'église. Mais aucun ne donna mieux que lui de l'expression, du

nombre, de l'harmonie à la langue anglaise. Il sut la rendre musicale malgré sa rudesse, et euphonique malgré son antiphonie naturelle.

L'*Oratorio*, cette sorte de composition mixte, moitié religieuse et moitié dramatique, conduisit à l'invention et à l'usage du drame lyrique en Angleterre. Comme nous l'avons déjà dit, ce furent plusieurs pièces de Shakespeare, dans lesquelles on introduisit de la musique, qui, formant déjà une espèce d'opéra, préludèrent à la découverte de ce genre de spectacle, si naturel à l'Italie. Et Lulli, du sein de la France où il dirigeait le théâtre lyrique de cette nation, voyait ses ouvrages influer puissamment sur l'art dramatique britannique. Les Anglais, mettant dans cette circonstance l'amour-propre national de côté, sentirent que la musique italienne était préférable à la leur. Dès ce moment, les premiers compositeurs et les chanteurs les plus habiles de l'Italie s'empressèrent de descendre dans cette île, et ce fut elle qui, devançant plusieurs autres nations dans l'adoption du grand opéra, eut de bonne heure un tel spectacle. Le premier qui fut donné sur le théâtre de Londres avait pour titre : *Arsinoé, reine de Chypre.* Il fut représenté sous le règne de Marie, et un Anglais, Thomas Clayton, en fit la musique. Mais il n'avait que la manière italienne ; tandis que l'opéra intitulé *Pyrrhus et Démétrius*, dont le célèbre Alexandre Scarlati fit la musique, et Adrien Morselli les paroles, fut joué moitié en italien, moitié en anglais. — En 1710, l'opéra d'*Almaïde* fut joué en entier par des chanteuses et des chanteurs italiens. — Bientôt parut Haendel, suivi de l'élite des artistes ultramontains, et l'opéra sérieux italien ne fut pas moins nationalisé en Angleterre que l'opéra comique.

Aujourd'hui, la musique italienne et française a acquis définitivement droit de cité au delà de la Manche. L'Angleterre possède peu de compositeurs indigènes. En revanche, elle possède une foule d'écoles et d'institutions musicales, appropriées au goût et à l'intelligence des diverses classes de la société. Londres fourmille d'établissements spécialement consacrés à la propagation des chefs-d'œuvre de la musique ancienne et moderne. De nombreux amateurs se forment dans leur sein ; et, grâce à cette diffusion de connaissances, l'Angleterre comptera peut-être à son tour quelques talents originaux.

Anktériasmos. Nom grec du bandage appelé par les Romains *infibulatio*, avec lequel dans les premiers siècles de l'ère chré-

tienne, avant l'usage de la castration, on chercha à maintenir dans les hommes la voix aiguë, pour éviter ce qu'on appelle la mutation.

Antkemps. Nom anglais d'un morceau de musique d'église, composé très-souvent sur des sentences tirées de la Bble.

Anthologium. Nom d'un livre où se trouvent recueillis les offices sacrés.

Antienne. Chant d'église, que dans l'origine on chantait à deux chœurs qui se répondaient alternativement; on comprenait sous ce titre les hymnes et les psaumes que l'on chantait dans l'église à deux chœurs. — Aujourd'hui la signification de ce terme est restreinte à certains passages courts tirés de l'Écriture, qui conviennent au mystère, à la vie ou à la dignité du saint dont on célèbre la fête, et qui, soit dans le chant, soit dans la récitation de l'office, précèdent ou suivent les psaumes et les cantiques.

Anthropophages (Musique des). Un voyageur qui a parcouru, il y a quelques années, les îles de Sainte-Christine, raconte les faits suivants : « Bien que le chant de ces sauvages ne soit autre chose qu'une espèce de murmure, l'observateur éclairé distingue facilement dans leurs chansons le mode mineur commun à tous les peuples sauvages, et même aux nations les moins civilisées de l'Europe. Il est très-singulier de voir que ces anthropophages, qui ne doivent pas avoir l'oreille fort délicate, aiment beaucoup la tierce mineure marquée dans leurs chansons par cette ligne ↘. »

Le narrateur termine son récit de la manière suivante : « Il y a dans l'expression des chants de ces sauvages quelque chose d'effrayant qui vous pousse tellement au désespoir, qu'il vous semble entendre le chant funèbre de votre convoi. J'ai passé dans cette angoisse une nuit entière que les habitants de Sainte-Christine ont bien voulu employer en mon honneur, afin que j'eusse une idée de ce que je viens de vous communiquer. »

Antithèse. Opposition qui arrive souvent en musique, comme un passage cantabile avec un accompagnement bruyant, etc.

Aplomb. On dit qu'un danseur a un bel aplomb quand, après avoir fait un saut, il descend directement. Ce terme métaphorique passa de la danse à la musique, où il indique la précision dans la mesure, soit pour la voix, soit pour les instruments.

Apobaterion. Nom grec d'une chanson de congé.

A poco a poco. Peu à peu. — Cet adverbe se trouve ordinaire-

ment joint aux mots *crescendo* et *decrescendo*, et il indique qu'on doit successivement renforcer ou diminuer le mélodie.

Apodipna. Expression grecque, qui signifie chants qu'on exécute après souper.

Apollon. Dieu des arts, des lettres et de la médecine, le plus beau, le plus aimable des dieux. On le peint souvent sur le Parnasse au milieu des neuf Muses, avec sa lyre en main et une couronne de laurier sur la tête.

Malgré ses qualités remarquables, Apollon eut des rivaux. Pan, qui se croyait un excellent joueur de flûte, le défia; mais Imole, roi de Lydie, choisi pour juge, déclara Apollon vainqueur. Midas, roi de Phrygie, témoin de ce combat musical, récusa le jugement d'Imole; et Apollon, pour laisser un monument de la stupidité de Midas, lui fit venir des oreilles d'âne. La défaite de Pan ne découragea pas Marsyas, habile joueur de flûte, qui osa provoquer Apollon. Les Muses étaient ses juges : elles décidèrent en faveur du dieu. Le vaincu fut écorché pour sa punition, et perdit la vie.

Apollon. C'est le nom d'un instrument en guise de luth à vingt cordes, inventé à Paris, en 1678, par un artiste nommé Promt.

Apollonicon. MM. Flight et Robson, de Londres, ont donné ce nom à un nouvel orgue inventé par eux il y a quelques années. Cet instrument unit à la douceur du son la force la plus bruyante, et peut être joué par une ou plusieurs personnes, et même au moyen d'un seul cylindre.

Apollonion. Instrument à touches, inventé par Jean Voller, de Darmstadt, à la fin du siècle dernier, et qui n'est autre chose qu'un piano à deux claviers avec un jeu de tuyaux à bouche de huit, quatre et deux pieds, et avec un automate de la grandeur d'un enfant de huit ans qui joue différents concertos de flûte.

Aposiopesis. Dans la musique grecque ancienne, ce mot signifie pause générale.

Apotome. Terme grec qui signifie la division intégrale du ton entier, ou le demi-ton majeur dans le rapport de $\frac{2048}{2187}$.

Appel. C'est le nom de certains airs de chasse que l'on sonne sur la trompe pour appeler les chasseurs ou les chiens. — On se sert aussi de ce terme pour désigner dans la symphonie et la

musique dramatique un trait de cors qui offre quelque ressemblance avec les appels de chasse.

Appogiature. Terme de musique emprunté à la langue italienne (appogiatura); signifie un agrément qui se fait dans le chant, en appuyant la voix sur la note qui précède en dessus celle de l'harmonie. C'est ce qu'anciennement on appelait *petites notes*, *notes perlées*, *ports de voix*, avec cette différence cependant que ces derniers se faisaient presque toujours en dessous.

Appréciable. Les sons appréciables sont ceux dont on peut trouver ou sentir l'unisson et calculer les intervalles. On compte huit octaves et demi, depuis le tuyau de trente-deux pieds du grand orgue jusqu'au son le plus aigu du même instrument, appréciables à notre oreille. Il y a aussi un degré de force au delà duquel le son ne peut plus s'apprécier. On ne saurait apprécier le son d'une grosse cloche dans le clocher même. Il faut en diminuer la force en s'éloignant pour le distinguer. De même, les sons d'une voix qui crie cessent d'être appréciables. C'est pourquoi ceux qui chantent fort sont sujets à chanter faux.

Arabebbah. C'est un instrument dont on se sert sur les côtes de la Barbarie, et qui consiste dans une veste dominée par une corde.

Arabo-persane (musique). Les anciens Perses n'aimaient pas la musique; ils la considéraient comme un art dangereux. Ce n'est que dans quelques rares occasions qu'ils chantaient des hymnes solennels dans les temples de leurs dieux et dans les salons des rois.

L'aurore de la civilisation, ayant pour cortége les arts, passa de la Médie en Perse. Les Persans n'étaient encore que de grossiers pasteurs qui habitaient des montagnes inaccessibles, lorsque déjà la Médie était occupée par un peuple civilisé, qui connaissait tous les arts qu'inventa le luxe. Les Mèdes furent subjugués par les Persans; mais ils communiquèrent à la nation victorieuse leurs arts, leurs lois, leurs mœurs et leur langage. Les Persans apprirent donc de leurs maîtres en civilisation la musique et les autres arts analogues. Les plaisirs de la table s'accrurent du charme de la musique. Les monarques eux-mêmes voulurent prendre part à ces jouissances et à toutes celles qui pouvaient animer les festins, et particulièrement la danse.

Dans la période dont nous parlons, on trouve déjà des *inter-*

mèdes, des *fantaisies* et des *préludes* qui partageaient avec le chant l'attention des auditeurs. Les Perses possédaient déjà beaucoup d'instruments de différents genres.

L'introduction de la musique des Grecs en Perse sous Alexandre et ses successeurs aurait pu exercer une salutaire influence, si on eût cherché à en appliquer les règles aux chants nationaux. A lieu de cela, les Persans, égarés dans les disputes d'école des harmonistes grecs, préféraient l'étude de l'acoustique aux charmes de la modulation, et traitaient la musique comme une science spéculative. — On ne sait pas d'une manière certaine si le système musical des Indiens était à cette époque connu des Persans, ou s'il ne le fut que plus tard. On peut conjecturer cependant, d'après les recherches historiques faites récemment par la Société littéraire de Calcutta, qu'il existait bien anciennement des relations entre les deux peuples.

Une nouvelle époque pour la musique commença en Perse avec les Arabes. Lorsque le calife Omar détruisit ce royaume et planta sur ses ruines la bannière de l'islamisme, la lutte fut terrible. Les premières années qui suivirent cette révolution furent pleines de meurtres et de désolation, mais la Perse y gagna sous quelques rapports. Le peuple vainqueur était doué d'une organisation plus délicate. Ce mélange d'esprits différents produisit un effet salutaire aux deux nations. La langue arabe, en s'unissant à la langue persane, la rendit plus douce et plus sonore. La musique et la poésie des Persans devinrent les filles chéries de celles des Arabes.

Dès les temps les plus reculés, la musique et la poésie étaient fort estimées chez les Arabes, bien que leurs modulations et leurs instruments de musique fussent extrêmement simples. Toute leur musique se bornait à chanter leurs idylles et leurs élégies, sans que pour cela ils se servissent de notes musicales, et qu'ils eussent un système bien arrêté. Telle était la musique depuis l'origine de la nation. Mais lorsque ce peuple eut abandonné le désert et conquis beaucoup de pays, les images de sa poésie devinrent plus riches, et la même amélioration s'opéra dans sa musique. Les modes mineurs et les modulations des Mèdes se mêlèrent aux modes et aux modulations des Arabes, et de cette réunion naquit un nouveau caractère avantageux aux deux systèmes. Sous les califes qui succédèrent à Omar, commença le siècle d'or de la musique arabe et persane.

L'exemple des souverains, les récompenses qu'ils accordèrent aux artistes, en firent naître beaucoup en Perse. Les poëtes persans luttèrent avec les poëtes arabes; beaucoup, la plus grande partie même étaient à la fois joueurs d'instruments et compositeurs de musique.

Voici en abrégé les éléments du système musical arabe :

La musique est divisée en deux parties : le *telif* (composition), ou la musique considérée relativement à la mélodie ; et l'*ikâa*, cadence, qui est la terminaison mesurée d'un chant, et qui regarde seulement la musique instrumentale.

Les modes principaux sont : 1° le *rast*, ou mode droit; 2° l'*irak*, ou mode des Chaldéens; 3° le *zirafkend*, et 4° l'*isfehan*, ou mode de la capitale de la Perse. Chacun de ces modes a une propriété différente. Ainsi, par exemple, l'*irak* agite l'âme, le *zirafkend* fait naître l'amour, etc. Les dérivés de ces modes, appelés *furoû* (rameaux), sont au nombre de huit. Leurs noms sont presque tous empruntés à quelque ville, à quelque prince, ou à quelque grand homme. Après les huit modes nommés *furoû*, viennent les six modes appelés *evazat*, ou composés et dérivés; puis sept autres modes nommés *bohar* (mer), qui sont autant de phrases musicales commençant chacune par un des sept intervalles qui forment la gamme arabe.

Malgré l'origine persane de leur musique, les Arabes employaient quelquefois, pour indiquer les intervalles, les lettres de leur alphabet au lieu des noms de nombre persans. Les lettres dont ils se servaient sont : *alif*, *be*, *gim*, *dal*, *he*, *waw*, *zain*, qui correspondent à nos notes : *la*, *si*, *do*, *ré*, *mi fa*, *sol*.

Les Arabes appellent la musique science des cordes, parce qu'ils placent dans un cercle le carré de leurs modes. Cette méthode convient très-bien à une musique aussi simple et aussi limitée que celle de ces peuples.

Les Arabes et les Orientaux ne passent jamais d'un intervalle à un autre, soit en montant, soit en descendant, sans parcourir et faire sentir tous les intervalles intermédiaires. Cette manière de faire glisser la voix, qui nous semble insupportable, constitue, suivant eux, l'agrément de la musique. Les Arabes ne connaissent pas l'harmonie; et dans leurs concerts toutes les parties chantent à l'unisson ou à l'octave.

Le nombre de leurs instruments est considérable; voici les plus connus :

Le *rebab*, espèce de pandore de forme torse, qui a un manche rond et des cordes de crin, et dont on joue avec un archet, comme de nôtre violon.

Le *tambur*, espèce de mandoline avec un long manche, qu'on pince avec de l'écorce d'arbre ou avec une plume. Il y en a de deux espèces ; le grand *tambur*, qui a deux cordes de laiton tressées, accordées en quinte, avec des touches pour former les tons : et le petit *tambur*, dont les deux cordes sont formées de trois fils de laiton non tressés.

Te *duf* est, comme le tambour de basque, un cercle sur lequel est tendue une peau, entouré de petites cloches de cuivre. Les Arabes en sont les inventeurs.

Le *sanj* est de forme triangulaire ; il ressemble à notre psaltérion et se pince avec les doigts.

Le *kanun* ressemble au précédent.

Le *nai* est une flûte qui a une petite embouchure de corne. C'est au son de cet instrument que dansent les derviches. Deux ou trois joueurs de *nai* sont dans une galerie ; l'iman, placé au milieu de ses derviches, donne le signal ; les *nai* se font entendre, et les derviches se mettent à faire des pirouettes avec la plus grande vivacité, jusqu'à ce que l'iman leur fasse signe de cesser.

L'*oûd* ou *aûd* est un véritable luth ; c'est l'instrument favori des Arabes. Ils attribuent à chacune de ses quatre cordes un effet particulier. On croit que c'est à cet instrument que notre luth doit son origine.

Arcata, Coup d'archet. Le coup d'archet est sans contredit la qualité la plus importante pour celui qui joue d'un instrument à archet. La manière de tenir et de gouverner l'archet appartient à l'école de l'art. Qu'il suffise ici de faire observer qu'en général on divise le coup d'archet : 1° en *staccato* (détaché articulé), quand on emploie une petite partie de l'archet pour piquer plusieurs notes du même coup d'archet et avec un certain degré de rapidité ; 2° en *tirato* (détaché), quand on conduit l'archet tout entier ou sa plus grande partie sur les cordes ; 3° en *legato* (lié), quand on prend quatre, huit, seize notes différentes, et plus encore d'un seul coup d'archet.—Chacune de ces trois espèces, qui peut avoir lieu tant en poussant qu'en tirant, est soumise aussi à différentes modifications qu'on doit

appliquer selon le mouvement et le caractère de la composition musicale.

Archet. L'archet se compose d'une baguette de bois dur et d'un faisceau de crins de cheval assujettis à ses deux bouts et tendus au moyen d'une vis. C'est en frottant l'archet sur les cordes qu'on obtient le frémissement qui agite l'air et le fait vibrer dans la table d'harmonie des violons, des violes et des basses. Pour donner plus de force à l'action de l'archet sur les cordes, on enduit les crins de colophane.

C'est Tartini qui a appris aux violonistes à se servir de l'archet et leur en a révélé la magie. C'est de la manière de le tenir et de le gouverner que dépendent la force, la douceur, l'intensité des sons.

Archeggiare (manier l'archet). Se servir de l'archet sur les instruments à cordes.

Archives musicales. Lieu où l'on garde toute espèce de compositions musicales nécessaires au service des chapelles, des académies, des cours, des théâtres, des maisons particulières.— Les archives musicales de la chapelle pontificale dans le palais Quirinal sont les plus riches et les plus importantes de l'Europe : on y compte 350,400 volumes qui contiennent les compositions musicales des écoles romaine, vénitienne et napolitaine, et 300 volumes renfermant un choix précieux de documents de littérature musicale.

Archichantre. Dignité ecclésiastique, directeur des chantres.

Archicembalo. Ce clavecin, qui avait des cordes et des touches particulières pour les sons enharmoniques, fut inventé par Nicolas Vicentino dans le 16e siècle.

Archiluth. Nom ancien d'un théorbe.

Archiparaphoniste. C'est le nom que l'on donnait anciennement à l'archichantre qui devait chanter l'introduction de la messe et présenter l'eau au prêtre.

Ardito. Ce mot écrit en tête d'un morceau de musique demande que l'on fasse ressortir avec éclat les principales notes de la mélodie, et que l'on mette une certaine énergie dans l'exécution des accents grammaticaux et oratoires.

Ariette. Diminutif d'air, dérivé, selon Saumaise, du latin *æra*. On appelle ariette un chant formé d'une suite de phrases mélodiques, rhythmées et coupées par des repos qu'on nomme *cadences*. Ce chant est ordinairement fait pour être exécuté par

un instrument quelconque, ou adapté à certaines poésies faites pour être chantées. — Chaque sorte d'ariette porte un nom particulier, selon le caractère qui lui est propre. Autrefois le nombre en était considérable : ainsi l'on avait les *villanelles*, les *ariettes de bravoure*, les *bourrées*, les *gigues*, les *cavatines*, les *barcarolles*, les *gavottes*, les *passe-pieds*, les *musettes*. — De toutes ces ariettes peu sont encore en usage aujourd'hui, et à l'exception de l'*air déclamé*, du *grand air*, de la *cavatine*, du *rondeau*, de la *barcarolle*, de la *romance*, et de quelques autres, les compositeurs modernes ne s'assujettissent plus guère à telle ou telle forme pour le caractère et la coupe de leurs airs.—L'ariette est, en général, un petit air détaché, léger et gracieux, qui tient le milieu entre la romance et la chanson. Les ariettes étaient fort en usage vers le milieu et la fin du dix-huitième siècle; elles sont maintenant presque entièrement passées de mode.—On appelait autrefois *ariette de bravoure*, ce que nous désignons aujourd'hui sous le nom d'*air à roulades*. Les ariettes composées avant le quinzième siècle portaient presque toutes le nom de chanson.

Arioso. Ce mot italien, placé à la tête d'un morceau de musique, indique une manière de chant expressive et soutenue.

Aristoxéniens. Disciples d'Aristoxène, maître de musique grec, et inventeur d'un système opposé à celui de Pythagore, puisqu'il se basait sur le jugement de l'oreille, tandis que ce dernier était appuyé sur le calcul.

Armarius. Archichantre dans les couvents, et même le gardien des livres d'église.

Armer la clef. C'est mettre auprès d'elle les accidents convenables au ton dans lequel on veut écrire la musique.

Arpége. De l'italien *arpegio* et *arpa*, harpe. — Manière de faire entendre successivement tous les sons qui entrent dans la composition d'un accord, au lieu de les frapper simultanément. Le piano et la harpe ne pouvant rendre que des sons qui ne durent pas, on est quelquefois obligé, pour soutenir l'harmonie, de frapper plusieurs fois et l'une après l'autre les touches ou les cordes de ces instruments. Ce qu'on fait par nécessité, on le fait quelquefois aussi par goût. Il y a des instruments qui ne peuvent faire entendre que deux sons à la fois, comme le violon, le violoncelle et la viole, et d'autres qui n'en peuvent rendre qu'un seul, comme tous les instruments à vent. Si donc l'on veut faire

entendre sur ces instruments une harmonie pleine, on est obligé de jouer alternativement sur chacune des notes qui composent les accords dont on fait usage. C'est ce qu'on appelle *arpéger* ou faire des *arpéges*. — Les arpéges se font le plus souvent sur le violon, le violoncelle, le piano et la harpe, en allant du grave à l'aigu, et revenant sur les mêmes notes de l'aigu au grave.—Les arpéges ne peuvent être exécutés avec la même facilité par les instruments à vent que par les instruments à archet. Aussi ne leur en fait-on faire que très-rarement et avec des modifications qui les simplifient. La flute et la clarinette sont presque les seuls instruments à vent qui puissent arpéger convenablement.

Arpone. Cet instrument, inventé par Michel Barbici, de Palerme, ressemble à un piano vertical, monté de cordes de boyau qu'on fait résonner en les pinçant avec les doigts. Les sons qu'on en obtient sont doux et flatteurs, surtout dans l'adagio.

Arranger. C'est mettre à la portée d'un ou de plusieurs instruments ce qui a été composé pour un ou plusieurs instruments d'une nature différente. Il signifie encore resserrer le dessin harmonique dans ses formes et ses moyens, pour que les exécutants puissent rendre en sextuor, en quatuor, ou simplement sur le piano, la harpe et même la guitare, une symphonie ou un accompagnement destiné pour le grand orchestre.

Arsis. En levant, ou la partie non accentuée de la mesure.— *Per arsin* signifie spécialement un chant ou contre-point dans lequel les notes descendent de l'aigu au grave.

Art. Dans le sens étendu du mot on appelle *art* ce travail au moyen duquel on fait servir la matière à un but déterminé. Ce but est l'utilité ou le plaisir. Dans le premier cas on lui donne le nom de *métier*, dans le second, celui d'*art*.

Les *arts mécaniques* ou métiers demandent de préférence des forces physiques; les *arts libéraux* exigent particulièrement des forces intellectuelles.

Autrefois les Grecs placèrent au rang des arts libéraux la poésie, la musique, le dessin, la géométrie, la philosophie, et comme la nation grecque était divisée en deux classes d'hommes, en hommes libres et en esclaves, il n'était permis qu'au Grec libre d'apprendre et d'exercer les arts libéraux.

Art de l'archet. Maniement de l'archet, dans lequel on doit considérer : 1° la force ; 2° le prolongement du son ; 3° la juste mesure ; 4° le jeu ; 5° la reprise.

On peut compter cinq différentes manières de jeu d'archet : le détaché (*sciolto*), le lié (*legato*), le porté (*portato*), le piqué (*picchettato*), le mixte (*misto*). Dans le détaché, on fait la première note en tirant et la seconde en poussant. Ce jeu, on peut l'appeler maniement de l'archet *droit et régulier* ; mais si l'on détache la première note en poussant et la seconde en tirant, alors on l'appelle *contre-archet.*

Articulation. L'articulation est aujourd'hui comptée pour peu de chose chez la plupart des musiciens. Il ne suffit pas de prononcer correctement, c'est-à-dire de donner aux lettres et aux syllabes les sons qu'elles doivent avoir dans l'idiome dont on se sert; il faut, de plus, faire entendre ce qu'on prononce d'une manière nette et distincte, de telle sorte qu'il soit impossible de perdre une syllabe des paroles ou une note de la musique. Il faut, en somme, bien articuler. Bien articuler, c'est faire ressortir les diverses syllabes d'un mot en attaquant les voyelles qui forment ce mot, au moyen des consonnes qui entrent dans sa composition.

Articuler. Ce mot désigne en musique une manière d'exécuter nette et distincte qui ne laisse pas perdre une syllabe des paroles ni une note de la musique.

Artiste. Le musicien artiste qui s'étudie à perfectionner son art, doit le rendre non-seulement l'objet d'une pratique mécanique, mais encore l'objet de la réflexion et d'une étude scientifique. Les anciens artistes en musique étaient aussi poëtes, philosophes et orateurs du premier ordre. Boèce n'appelle pas artiste celui qui pratique seulement la musique avec le servile secours des doigts et de la voix, mais celui qui possède la science du raisonnement et de la méditation. On ne saurait douter aussi que pour s'élever aux grandes expressions de la musique dramatique il ne faille avoir fait une étude particulière des passions humaines et du langage de la nature.

Ascarum. Nom d'un instrument appartenant aux peuples de la Libye. Il était muni de petits canons de plumes qui, pendant qu'on tournait l'instrument, produisaient des sons.

Ascendere (monter). C'est faire succéder les sons de bas en haut, c'est-à-dire du grave à l'aigu.

Asor. Instrument de musique des anciens Hébreux; il avait la forme d'un carré oblong, et il était monté de dix cordes que l'on faisait résonner avec une plume.

Asosta. Espèce de trompette des anciens Hébreux.

Aspiration, Aspirer. Défaut du chanteur qui consiste à mettre un *h* devant les voyelles, et quelquefois même devant les consonnes. Ce mot se prend aussi dans un bon sens : c'est lorsque le chanteur emploie une espèce de soupir à peine marqué pour orner son chant avec l'aspiration ; ou lorsqu'un chanteur, par ce moyen et sans qu'on s'en aperçoive, sait prendre la respiration, et peut ensuite prolonger insensiblement, au grand plaisir et au grand étonnement de l'auditeur, la tenue et la progression de la voix.

Astabolo. Instrument de musique des Maures, qui ressemble au tambour.

Athena. Espèce de flûte des anciens Grecs. On croit que Nicophèle a été le premier à s'en servir dans les hymnes à Minerve. Il y avait aussi une espèce de trompette appelée *athena*.

A trois parties. Composition musicale dans laquelle trois voix sont unies harmoniquement, de manière à ce que chacune d'elles exécute une mélodie différente de l'autre.

Attaca. Ce mot, quand il précède un morceau de musique, signifie que ce morceau suit immédiatement le précédent sans aucun repos.

Attaquer. C'est l'action du chanteur ou de l'instrumentiste qui commence un morceau de musique, ou le continue après un silence. On prend aussi ce mot dans le sens d'*entonner*, *émettre la voix*, et pour indiquer l'entrée immédiate d'une partie quelconque dans l'exécution d'un morceau de musique vocale ou instrumentale. On attaque le son avec grâce, force, netteté.

Aubade. Musique qu'on exécute à l'aube du jour sous les fenêtres de quelqu'un.

Aulemata. Sonate de flûte et de fifre.

Aulète. Joueur de flûte.

Aulétique. Art de jouer de la flûte.

Aulos, mot grec, qui se rend ordinairement par *flûte*.

Aura (guimbarde). Nom particulier de l'instrument appelé en italien *spassa pensieri*.

Dans les dernières années qui viennent de s'écouler, on a perfectionné cet instrument, en réunissant six, dix guimbardes en une seule, et plus encore. La *Gazette musicale de Leipsick* de l'année 1816 contient dans son numéro 30 une description dé-

taillée de la guimbarde, avec plusieurs morceaux de musique que l'on peut exécuter sur cet instrument.

Auteurs dramatiques. Dans le siècle de Louis XIV et même dans le dernier siècle, les ouvrages dramatiques étaient d'un faible rapport. Corneille mourut pauvre. Racine, quoique historiographe et pensionné, n'avait que de l'aisance. Nous n'avons vu nulle part que Molière ait acheté des terres, et si Regnard en eut une, ce fut comme trésorier de France, et non comme poëte dramatique.—Les auteurs de ballets, de libretti ou de poëmes lyriques ne furent pas plus heureux. Quinault et Benserade, ces habiles collaborateurs de Lulli, n'amassèrent point des rentes avec leurs ouvrages, et vécurent des faveurs de la cour.

L'auteur de *Figaro*, homme d'esprit et de talent, qui savait compter aussi bien qu'écrire, mérita la reconnaissance de ses confrères en réclamant et obtenant pour tous des rétributions qui rendirent leurs travaux plus fructueux. Ainsi le produit, très-considérable alors, de la location des loges à l'année, fut ajouté à la recette journalière sur laquelle se prélevaient leurs droits. On raya aussi du règlement de l'Opéra et de la Comédie-Française l'article abusif par lequel une grande pièce devenait la propriété du théâtre, à partir du jour où elle n'avait pas produit une somme déterminée. Un grand abus existait encore. Les théâtres de province pouvaient s'emparer de tous les ouvrages représentés à Paris, sans rien payer aux auteurs et aux compositeurs. La révolution de 89 détruisit cet abus. Ce fut encore Beaumarchais qui, secondé par Mercier et plusieurs gens de lettres, obtint de l'Assemblée constituante la liberté des théâtres et l'obligation pour tous sans exception de traiter de gré à gré avec les auteurs, avant de pouvoir représenter leurs ouvrages. Ces améliorations ont été complétées depuis que les auteurs et compositeurs dramatiques, sentant aussi la nécessité d'avoir leur assemblée représentative, ont formé une commission chargée, entr'autres attributions, de défendre et de protéger leurs intérêts.

Automates musiciens. On a avancé à ce sujet un grand nombre de faits plus ou moins fabuleux, plus ou moins invraisemblables, qu'il serait trop long de reproduire ici.—Le plus célèbre des automates musiciens est celui que l'abbé Mical construisit vers la fin du siècle dernier. Il fit un groupe de figures qui jouaient de différents instruments et formaient un concert. En

1780 et 1783 il présenta à l'Académie des sciences deux têtes humaines qui avaient, dit-on, la faculté d'articuler des sons. Suivant Vicq d'Azyr, qui fit un rapport sur ces machines, Mical avait atteint en partie le but qu'il s'était proposé. Mais il avouait que les sons rendus par ces têtes n'étaient que des imitations *très-imparfaites* de la voix humaine. — Voici le mécanisme de ces automates : les têtes posaient sur des boîtes dans l'intérieur desquelles on avait disposé des glottes artificielles qui rendaient des sons plus ou moins graves. On faisait parler ces glottes au moyen d'un clavier.

B

B. Cette lettre, placée à la tête d'une partie, marquait dans la musique ancienne la basse chantante, pour la distinguer de la basse continue marquée par BC.—B ou COL B écrit sur une partition, à la partie de l'alto, signifie que cette partie doit marcher à l'unisson avec la basse. Parfois aussi on écrit cette lettre sur la partie du violoncelle, ce qui est ordinairement indiqué par la clef de basse. — B indique aussi le signe accidentel qui abaisse le son naturel d'un demi-ton.

B CANCELLATUM. N'est autre chose que le dièse ordinaire.

BABYLONIEN. Nom d'un des modes arabes, exprimant la joie, qu'on ajoutait au mode guerrier, lorsque le vainqueur revenait du combat porté en triomphe.

BACCHANALES. Fêtes des anciens Grecs et Romains célébrées en l'honneur de Bacchus, et accompagnées de musique. — On donnait aussi ce nom à certaines compositions vocales, ordinairement sans instruments, écrites sur des poésies burlesques et populaires, qui ressemblaient aux chants du carnaval jadis en usage à Florence, surtout au temps des Médicis.

BACCHIA. Danse à la manière des ours, en usage parmi les kamtschadales, qui, en murmurant une mélodie mesurée à 2/4, et d'un mouvement vif, poussent par intervalles de forts gémissements et marquent les temps de la mesure en frappant avec force la terre de leurs pieds.

BACCIOCOLO. Instrument dont on se sert dans quelques parties de la Toscane. Il consiste en un vase qui a la forme d'une

écuelle. On le tient dans la main gauche, et de la main droite on le frappe avec un pilon de la longueur de quatre pouces environ, et assez semblable à ceux qu'on emploie pour les mortiers en bronze. Les sons qu'on tire de cet instrument ne sont pas harmonieux, mais il plaisent aux paysans.

Balafo. Espèce d'épinette en usage parmi les nègres de la Côte-d'Or.

Balance pneumatique. Instrument à l'aide duquel on mesure le degré de force et de compression de l'air dans les orgues.

Ballade. Chanson ou espèce d'ode à plusieurs couplets ou strophes, que l'on chante ordinairement, mais qui sert aussi quelquefois d'air de danse, comme les vaudevilles. Il y a des ballades très-anciennes, qui sont fameuses et méritent de l'être par leur simplicité, la naïveté et le pittoresque des pensées. Telle est la ballade des *deux Enfants dans les bois*. — On sait quel succès a obtenu en Allemagne la ravissante ballade de *Lénore*, par Burger.

Balletto. Ce mot italien désigne une petite action mimique représentée par la danse et guidée par la musique : elle est en général très-simple, et consiste en quelques scènes mimiques du genre pastoral ou comique.

Balli inglesi (anglaise). Sorte de danse d'un caractère brillant et marqué, dont la mélodie est à deux reprises de huit mesures, à deux temps et d'un mouvement plus ou moins vif.

Balli della Stiria (danses de la Styrie.) — Ces danses ne sont autre chose que ce qu'on appelle en Autriche *landler*. Elles jouissent d'une certaine réputation parmi le peuple.

Ballet. La danse est un des premiers besoins, des premières expériences, des premières joies de l'homme ; quelquefois aussi les temps antiques la jetaient comme une guirlande funèbre autour des tombeaux. La danse est la véritable forme poétique des premiers âges. David, dont la loi est placée comme une borne lumineuse entre l'Orient primordial et l'Occident moderne, David rendait grâce au Seigneur par ces deux poésies : il dansait devant l'arche, en la conduisant au temple, où il allait chanter ses psaumes.

Le ballet, qui est un drame dansé, un dialogue de gestes, fut pratiqué par les Égyptiens dans leurs cérémonies sacrées. Il était composé alors sur des dessins hiéroglyphiques. Il exprimait la doctrine sacerdotale et le mouvement des astres. La

théocratie égyptienne apprenait l'astronomie à ses fidèles en leur apprenant à danser.

Les Grecs dansaient beaucoup. Socrate, déjà vieux, termina son cours d'études en prenant des leçons d'Aspasie, danseuse très-renommée.

On dansait dans l'aréopage, et les membres de cette docte assemblée s'avançaient en cadence pour venir déposer leur boule ou leur coquille dans l'urne.

Pylade et Bathyle, fameux pantomimes, se partagèrent les faveurs du public de Rome sous le règne d'Auguste. Le premier inventa le ballet noble, tendre et pathétique. Les compositions de Bathyle étaient vives, légères et pleines de gaieté. Réunis d'abord, ils construisirent un théâtre à leurs frais, et représentèrent ensemble des tragédies et des comédies, sans autre secours que ceux de la pantomime, de la danse et de la symphonie. Cette heureuse association de deux talents, à la fois si divers et si originaux, fut pour le public romain une source de vives jouissances. Pylade et Bathyle jouirent pendant quelque temps en commun de leur fortune et de leur célébrité. La jalousie altéra leur amitié et rompit leur union ; ils se séparèrent.

Les divisions des Pyladiens et des Bathyliens ensanglantèrent souvent la scène. A la fin du spectacle, ces acteurs, enorgueillis ou bien irrités de la diversité de leurs succès, se battaient, s'égorgeaient derrière le théâtre.

Tibère chassa de Rome les pantomimes ; Caligula, Néron, les rappelèrent et rétablirent les spectacles publics.

Les pantomimes employaient quelquefois des moyens violents pour représenter au naturel la mort, l'assassinat, ou le supplice d'un personnage. Un criminel, la figure couverte du masque de l'acteur qu'il remplaçait au dénoûment, était réellement empoisonné, torturé, poignardé, livré aux flammes, etc...

Les historiens de la musique sautent à pieds joints plusieurs siècles, et d'une seule enjambée passent du règne de Constantin à celui des Médicis. L'art dramatique s'était perdu ; la pantomime et le ballet théâtral étaient déchus de leurs prestiges, au milieu des ténèbres dont le moyen âge avait enveloppé l'Europe. Le premier ballet régulier et somptueux qui fut exécuté lors de la renaissance des lettres, n'eut d'autre objet que d'offrir à une société d'illustres amateurs de quoi satisfaire l'appétit de leurs estomacs. Toutes les notabilités de la fable et de l'histoire

furent évoquées pour servir un repas splendide. Bergonzo di Botta, de Tortone, dont les annales de la gastronomie et de la danse ont conservé le nom, signala doublement son goût dans la fête par lui donnée en 1489 à Galéas, duc de Milan, qui venait d'épouser Isabelle d'Aragon. — Les grands ballets parurent bientôt après. On les réserva d'abord pour célébrer dans les cours les mariages des rois, la naissance des princes, et tous les événements heureux qui intéressaient les nations. Ils formèrent seuls un spectacle d'une dépense vraiment royale.

Les ballets poétiques, tels que *la Nuit*, *les Saisons*, *les Ages*; les ballets allégoriques et moraux, tels que *les Plaisirs troublés*, *la Curiosité*, leur succédèrent. La division de toutes ces compositions chorégraphiques était en cinq actes; chacun présentait trois, six, neuf et même douze entrées.

Catherine de Médicis introduisit les ballets poétiques à la cour de France. Baltasarini apporta le premier une certaine régularité dans ce genre de spectacle. Ce fut lui qui en 1581 composa le fameux *ballet comique de la reine*, pour les noces du duc de Joyeuse. Ce ballet n'était qu'un intermède destiné à l'embellissement de ces fêtes nuptiales.

La danse était un des amusements favoris d'Henri IV. Sully, le grave Sully, préparait les fêtes, faisait construire les salles, était l'ordonnateur suprême des ballets. Il y figurait comme danseur en exécutant les pas que la sœur du roi lui montrait. Plus de quatre-vingts grands ballets contribuèrent aux divertissements de la cour d'Henri IV, sans compter des bals magnifiques et une infinité de mascarades singulières.

Au commencement du dix-septième siècle, les ballets devinrent un travestissement agréable des passions et des secrets de la cour. Benserade mettait dans les siens, qui jouissaient d'une vogue immense, des rondeaux où se peignaient adroitement les dames et les seigneurs qui les chantaient.

Quinault accomplit une révolution dans le ballet. Déjà Pierre Corneille avait écrit des pièces comme *Andromède*, où la danse et le chant sont subordonnés au récit dramatique. C'était un retour vers les traditions grecques et romaines, entièrement conforme au mouvement des arts à cette époque. Quinault fit ses opéras où la danse n'est qu'un divertissement accessoire; il escamota le ballet au profit du chant. Du reste, Quinault n'était préoccupé que d'une certaine manie du merveilleux, d'un besoin de féerie

et de grandeur. Il était en cela l'écho des désirs souverains de Louis XIV.

L'art s'étiola dans l'atmosphère du dix-huitième siècle; et le mauvais goût qui régnait alors exerça sa funeste influence sur les ballets. — Noverre parut : il retrouva l'art de la pantomime, et donna les premiers modèles du ballet d'action, tel que nous le possédons. Le 13 juin 1763, on représenta *Ismène et Isménias*, dans lequel plusieurs scènes de *Médée et Jason*, ballet-pantomime, sont intercalées. On ne goûta les œuvres de Noverre que quand il vint en France pour y faire exécuter ses ouvrages.

La famille Vestris, originaire de Florence, a régné plus d'un siècle sur notre empire dansant. Gaëtan Vestris parut en 1748 à l'Opéra, qu'il n'a quitté qu'en 1800. Il avait quatre frères qui suivirent la même carrière. Son fils Auguste, virtuose du plus grand talent, se fit admirer dans la pantomime et l'exécution des pas.

Le ballet résista à l'action destructive du torrent révolutionnaire. On dansait encore au milieu des sanglantes orgies de 93. Les danseurs de l'Opéra figurèrent à la fête que Robespierre dédia à l'Être-Suprême; et plusieurs pièces révolutionnaires, telles que l'*Offrande à la Liberté*, ballet, la *Réunion du* 10 *août*, opéra en cinq actes, furent représentées du temps de la république.

La restauration vit s'accomplir une importante révolution dans le ballet. — Mademoiselle Taglioni débuta à l'Opéra, le 23 juillet 1827, dans le *Sicilien*, avec un succès prodigieux. Sa grâce naïve, ses poses décentes et voluptueuses, sa légèreté extrême, la nouveauté de sa danse, dont les effets semblaient plutôt appartenir aux inspirations de la nature qu'aux combinaisons de l'art, excitèrent une admiration générale. La danse de Taglioni ne semble pas de ce monde, elle appartient à celui de la féerie. Voyez-la donc si gracieuse, si souple, si idéale! A peine elle touche la terre, et quand elle y pose le pied, on dirait que ce n'est de sa part que simple fantaisie, pur caprice.

Dans ces derniers temps, l'Opéra a vu éclore plusieurs compositions chorégraphiques d'un grand intérêt, telles que le *Diable boiteux, Giselle, la Péri*. Dans ces divers ouvrages ont paru avec éclat mesdames Fanny Elssler, Lucile Grahn, Carlotta Grisi, Louise Fitz-James, Petipa, Perrot.

Banda (compagnie). Ce mot signifie, en italien, un corps de

musiciens jouant de toutes sortes d'instruments à vent et de percussion. En Italie, on donne habituellement le nom de *banda* à quelques instruments de percussion, comme les cymbales, les pavillons chinois, le triangle, qui, réunis dans les orchestres des grands théâtres, servent à renforcer au besoin les *forts* dans les différents morceaux de l'opéra et du ballet.

Banditore. Crieur public; celui qui annonces à on de trompe quelques ventes, quelque ordre de l'autorité.

Barbiton. C'est le nom d'un instrument à cordes des anciens Grecs, dont on ne sait pas préciser positivement l'espèce. Les uns attribuent l'invention de cet instrument à Alcée, les autres à Anacréon.

Barcarolle. Sorte de chanson en langue vénitienne, que chantent les gondoliers à Venise. Quoique les airs des barcarolles soient faits pour le peuple, et souvent composés par les gondoliers eux-mêmes, ils ont tant de mélodie et un accent si agréable, qu'il y a peu de musiciens dans toute l'Italie qui ne se piquent d'en savoir et d'en chanter. L'entrée gratuite qu'ont les gondoliers à tous les théâtres les met en mesure de se former sans frais l'oreille et le goût; de sorte qu'ils composent et chantent leurs airs en gens qui, sans ignorer la finesse de la musique, ne veulent point altérer le genre simple et naturel de leurs barcarolles. Les paroles de ces chansons sont communément sans prétention, sans apprêt, comme les conversations de ceux qui les chantent. Mais ceux à qui les peintures fidèles des mœurs du peuple peuvent plaire, et qui aiment d'ailleurs le dialecte vénitien, se passionnent facilement pour ces chants, séduits qu'ils sont par la beauté des airs.

N'oublions pas de remarquer, à la gloire du Tasse, que la plupart des gondoliers savent par cœur une grande partie de son poëme de la *Jérusalem délivrée*, et qu'ils passent les nuits d'été sur leurs barques à le chanter alternativement d'une barque à l'autre.

Les chansons des gondoliers vénitiens ont tant d'agrément, que les compositeurs ont imaginé d'en placer dans leurs opéras, en leur donnant cependant un cadre plus étendu. *A Venise, jeune Fillette*, de *Michel-Ange*, *Blondinette*, *joliette*, d'*Aline*, sont des barcarolles; celle du *Roi Théodore*, à plusieurs voix, est d'un effet charmant.

Bardes. Hommes très-respectés chez les Germains, les Gau-

lois, les Anglais et les Irlandais. Ils étaient à la fois poëtes, musiciens et guerriers. Fingal et son fils Ossian sont regardés comme les plus fameux; ils vivaient vers l'an 260. Fergus, barde, contemporain de Fingal et d'Ossian, fut aussi grand poëte qu'eux. C'est surtout dans les combats que son génie brillait de tout son éclat, et qu'il exerçait tout son empire. A la bataille de Fiatri, Ossian ayant engagé un combat singulier, commençait à plier. Fergus l'aperçut, et des hauteurs où il était placé, il lui adressa des chants qu'Ossian entendit, et qui lui rendirent le courage et la victoire.

Bardite. On appelait ainsi le chant guerrier des anciens Germains.

Baroque. Une musique baroque est celle dont l'harmonie est confuse, chargée de modulations et de dissonances, le chant dur et peu naturel, l'intonation difficile, et le mouvement contraint. — Ce terme vient du mot grec *baros*, chose désagréable.

Baryton. C'est la seconde espèce de voix d'homme en comptant du grave à l'aigu. Par goût ou par nécessité, les Français ont toujours préféré la voix de baryton à celle de basse. — Cette voix tient le milieu entre la voix de basse, qui est plus grave, et le ténor qui lui succède immédiatement à l'aigu. (Voyez l'article Voix.)

Base. C'est la même chose que tonique, son fondamental.

Bas-dessus se dit, dans la subdivision des dessus, de celui des deux qui est au-dessous de l'autre, et répond en italien au mot *mezzo soprano*.

Basse. Celle des quatre parties de la musique qui est au-dessous des autres, la plus basse de toutes, d'où lui vient le nom de *basse*.

La basse est la plus importante des parties. C'est sur elle que s'établit le corps de l'harmonie.

Il y a plusieurs sortes de basses. — La basse fondamentale est celle qui n'est formée que des sons fondamentaux de l'harmonie, de sorte qu'au-dessous de chaque accord elle fait entendre le vrai son fondamental, qui est le plus grave, lorsque l'accord est divisé par tierces. — Basse continue, ainsi appelée parce qu'elle dure pendant toute la pièce. — Basse contrainte, dont le sujet ou le chant, borné à un petit nombre de mesures, recommence sans cesse, tandis que les parties supérieures poursuivent leur chant et leur harmonie en les variant.

Basse (voix de). C'est la voix d'homme la plus basse. Son diapason commence au second *fa* grave du piano, et s'élève jusqu'au *ré* hors des lignes. Cette voix n'a qu'un seul registre, celui de poitrine. C'est en lisant les partitions allemandes et italiennes qu'on pourra se faire une idée des effets ravissants qu'obtient un compositeur de mérite en employant avec art cette voix de basse, la plus riche de toutes.

Basse, instrument. (Voyez Violoncelle.)

Basse-taille. Bien des personnes confondent la basse-taille avec la basse. Cette erreur vient de ce que les rôles écrits pour ces deux sortes de voix sont chantés en France par les mêmes acteurs. Comme nous avons très-peu de rôles de basse dans nos opéras, les chanteurs dont les moyens seraient disposés par la nature et l'art à remplir convenablement cette partie, sont forcés d'avoir recours à ceux écrits pour des voix plus aiguës, et forcent leur organe pour atteindre aux tons élevés de la basse-taille. Ils ne donnent par conséquent que le rebut de leur voix, et négligent sa quinte grave, dont on aurait pu tirer un grand parti.

Basson. Instrument de musique à vent et à anche, qui, dans la famille du hautbois, tient le même rang que le violoncelle dans celle du violon. Le diapason du basson est de trois octaves à partir du premier *si B* grave du piano. Il commence par conséquent un ton plus bas que celui du violoncelle.—Le basson joue dans tous les tons; ses tons favoris sont : *ut*, *fa*, *si B*, *mi B*, et leurs relatifs mineurs.

Le caractère du basson est en général tendre et mélancolique; cependant ses accents, pleins de vigueur et de sentiment, servent parfois à exprimer les grandes passions dans l'*agitato*, invitent au recueillement, et inspirent une douce piété quand ils accompagnent des chants religieux. Si le basson ne peut être très-brillant, il s'unit du moins parfaitement aux instruments qui ont cette qualité ; et lorsque les violons suspendent leur discours pour laisser le champ libre aux flûtes, aux clarinettes, aux cors, c'est lui qui sert de base à leur harmonie éclatante.

Basson (jeu de). Est un jeu d'anches qui dans l'orgue complète le jeu du hautbois et lui sert de basse. Le jeu de basson a une étendue de deux octaves.

Bataille. On donne ce nom à une sorte de composition musicale dans laquelle on cherche à imiter avec les sons les bruits de la guerre et les divers résultats d'une bataille.

Baton. Sorte de barre qui traverse perpendiculairement une ou plusieurs lignes de la portée, et qui, selon le nombre de lignes qu'elle embrasse, exprime une plus grande ou moindre quantité de mesures qu'il faut passer en silence.—Les bâtons ne sont plus en usage, et l'on marque le nombre des pauses avec des chiffres placés au-dessus de la portée.

Baton de mesure. C'est un bâton fort court, ou même un rouleau de papier, dont les chefs d'orchestre se servent pour marquer la mesure.

Battement. Espèce de mordante, ou selon quelques-uns, de trille, qui, au lieu de commencer par une note plus élevée, commence par la note plus basse que la note principale.

Batteur de mesure. Le batteur de mesure était appelé chez les anciens Grecs coryphée, parce qu'il était placé au milieu de l'orchestre dans une situation élevée pour être plus facilement vu et entendu de tout l'orchestre. Les Romains les appelaient *Pedarii*. Pour rendre la percussion rhythmique plus éclatante, ils garnissaient leurs pieds de certaines chaussures ou sandales de fer.

Quelques nations ont des manières particulières pour battre la mesure. Les Chinois se servent de tambours; les Hongrois, dans leurs danses nationales, marquent la mesure en dansant, avec les éperons de leurs bottes, qu'ils frappent l'un contre l'autre; les Portugais, dans leurs danses, la battent en faisant claquer leurs doigts, et les Espagnols, avec les castagnettes.

Battochio. C'est le nom d'un instrument auxiliaire qui donne l'intonation à plusieurs autres instruments.

Battre la mesure. C'est en marquer les temps par des mouvements de la main ou du pied qui en règlent la durée, et par lesquels toutes les mesures semblables sont rendues parfaitement égales en valeur chronique dans l'exécution.

Bayadère. Ce mot vient du portugais *bailodeira*, femme qui danse, danseuse. Les bayadères forment dans l'Inde une partie du personnel attaché aux pagodes, où l'on entretient une troupe de huit, douze et même seize femmes. Chaque jour, matin et soir, elles dansent dans le temple et chantent des pièces de vers libres, dont le sujet est tiré de la mythologie indienne; elles reçoivent pour ces fonctions des appointements fixes prélevés sur le trésor de la pagode.

Les bayadères paraissent dans toutes les solennités publiques, et accompagnent les personnes qui rendent des visites d'appa-

rat. On les appelle aussi aux fêtes de famille, et dans ces occasions elles exécutent des danses plus ou moins libres, selon le goût des spectateurs.—L'orchestre qui accompagne la danse des bayadères est ordinairement fort simple, et se compose de *tala*, espèces de petits cylindres qui rendent un son argentin très-aigu, et d'un *dolh*, petit tambour dont la caisse est de terre cuite, et que l'on frappe des deux côtés. Cette musique, et peut-être aussi les applaudissements qu'on leur prodigue, animent tellement les bayadères, que l'on fait venir quelquefois successivement dans une même nuit jusqu'à quatre et cinq bandes de ces danseuses, qui se retirent épuisées de fatigue.

Les Indiens ne regardent pas le métier des bayadères comme infamant, et même dans les castes les plus élevées il se trouve des parents qui font vœu, s'ils ont une fille, de la consacrer de cette manière à la divinité pour laquelle ils ont le plus de respect. Les petites filles destinées au métier de bayadère apprennent de très-bonne heure à lire, à chanter et à danser, et on ne leur laisse ignorer aucun des arts, aucune des manœuvres qui peuvent les rendre par la suite plus séduisantes et plus dangereuses.

Bec. Partie de la clarinette que l'on place dans la bouche lorsqu'on veut jouer de cet instrument.

Bécarre. L'un des trois signes accidentels qui se placent, soit à la clef d'un morceau de musique, soit dans le courant d'une section de phrase musicale. L'effet du bécarre est de baisser d'un demi-ton la note diésée devant laquelle on le pose, ou de hausser également d'un demi-ton la note bémolisée qui le suit immédiatement. Le bécarre n'a de valeur que pendant toute la durée de la mesure dans laquelle il est employé. — Ce serait commettre un non-sens musical que de poser des bécarres à la clef de début d'un morceau de musique, puisque le ton d'*ut* naturel comporte implicitement autant de bécarres que ce même ton a de notes pour former sa gamme. Mais il arrive souvent que pour passer d'un ton mineur à son majeur synonyme, on arme la clef d'autant de bécarres qu'il y est nécessaire d'avoir de notes remises naturelles ou dans l'état de la gamme normale.

Autrefois que la figure du dièse (voyez ce mot) était inconnue, on remplaçait ce signe par celui du bécarre, l'antipode du bémol. (Voyez ce mot.) Le bécarre participe du dièse et du

bémol tout à la fois : du dièse, lorsqu'on le place devant une note bémolisée, et du bémol, lorsqu'on le place devant une note diésée. Son effet, dans ces deux cas si divers, est, comme nous l'avons dit plus haut, de baisser invariablement d'un demi-ton la note qui en est affectée.

Bedon de Biscaye. C'est une espèce de petit tambour de basque, dont le cercle est garni de castagnettes. En le faisant résonner avec les doigts, les castagnettes frappent les unes contre les autres.

Beffroi ou tamtam. Instrument de percussion en usage chez les Orientaux, et admis dans notre musique militaire et nos orchestres. C'est dans sa forme une espèce de tambour de basque, tout entier d'un métal composé, qui a une vibration extraordinaire quand on le frappe avec un marteau.

Le beffroi s'emploie avec succès dans les marches lugubres et funèbres, dans les chœurs qui expriment des passions violentes et dont l'effet doit être terrible, tel que celui qui termine le deuxième acte de *la Vestale.*

Bémol. Nom du second signe altératif qui, avec le dièse et le bécarre, se place devant une note pour abaisser, hausser ou remettre naturelle l'intonation. Le bémol, qui se figure par un B, était, dans le système ancien de Guido d'Arezzo, le contraire du B dur, ou bécarre des modernes, parce que ce signe n'était employé, à cette époque reculée, que pour atténuer l'effet assez dissonant produit par la succession des sons naturels *fa*, *sol*, *la*, *si* de la gamme ascendante. On écrivait donc cette gamme en *bémolisant* ou adoucissant la note *si* (septième degré de la gamme moderne).

Depuis que la découverte de la dissonance harmonique a été faite par Monteverde, au commencement du dix-septième siècle, le bémol ne figure plus qu'accidentellement dans la gamme naturelle d'*ut* majeur. Mais alors ce n'est plus pour adoucir l'avant-dernier son de l'échelle, mais bien pour déterminer une modulation relative dans le ton majeur du quatrième degré, ou dans celui du relatif mineur de ce même ton.

Lorsque la modulation l'exige, on emploie un signe appelé double bémol (BB). Il possède, devant une note naturelle, la double faculté du bémol simple, c'est-à-dire que si ce dernier baisse la note d'un demi-ton mineur, le double bémol la baisse de deux demi-tons. Lorsque la note est déjà simplement bémo-

lisée, le double bémol ne la baisse que d'un seul demi-ton mineur. Enfin, les bémols posés à la clef d'un morceau conservent pendant toute sa durée leur qualité diminutive des sons naturels ; tandis que, posés seulement devant une note, et par accident, ils n'ont de valeur que pendant toute la durée de la mesure dans laquelle ils sont employés.

Les tons bémolisés ont une sonorité bien moins brillante, surtout dans les instruments à archet, que les tons naturels et dièsés. Aussi les compositeurs les emploient-ils de préférence dans certains morceaux d'une expression calme et religieuse. Cependant la musique militaire, si éclatante et d'un effet souvent électrique, s'écrit presque toujours et brille davantage dans les tons bémolisés.

Bémoliser. Placer des bémols à la clef pour changer l'ordre et la place des demi-tons, ou marquer une note d'un bémol accidentel, tant pour le chant que pour la modulation.

Bergamasque. C'était une espèce de danse et air de danse en usage dans le siècle dernier. On trouve des bergamasques dans plusieurs recueils de sonates pour violon et pour luth.

B fa. C'est le nom que l'on donnait à la quarte naturelle de *fa*, appelée aujourd'hui *si bémol*.

Bibliographie musicale. Livre qui contient dans un ordre systématique, chronologique, et de la manière la plus parfaite, la description complète de tous les titres originaux des œuvres musicales, théoriques et pratiques, historiques et philosophiques, imprimées ou manuscrites, de tous les temps, de toutes les nations, avec les noms de l'auteur et de l'éditeur ; plus, le format du livre, le nombre des volumes et des éditions.

Bibliothèque musicale. Collection ou recueil d'œuvres musicales. — Les plus fameuses bibliothèques de musique sont : celle de la cour de Vienne, que l'on croit la plus considérable de toutes celles qui existent en Europe, attendu qu'elle a été formée par une série d'empereurs qui étaient tous des musiciens distingués ; celle de Munich, en Bavière ; celle du Conservatoire de Paris, et celle du Lycée musical de Bologne, formée par les recherches de l'infatigable Martini.

Bicordatura. Nom de la double gamme sur les instruments à archet.

Binaire. Qui est composé de deux unités. On donne le nom de binaire à la mesure à deux temps, attendu qu'elle se partage

en deux temps égaux. Elle est opposée à la triple, ou mesure ternaire.

Biographie musicale. Livre qui contient des renseignements sur la vie, les œuvres et les écrits des auteurs, compositeurs de musique, chanteurs, instrumentistes, amateurs célèbres, fabricants d'instruments, éditeurs de musique de toutes les nations. Le travail le plus complet que nous possédions en ce genre est celui qu'a publié M. Fétis, sous ce titre : *Biographie générale des musiciens.*

Bis. Mot latin qui signifie deux fois, et dont on se sert en musique, soit pour faire recommencer un air quand il est fini, en disant *bis* à celui qui l'a chanté, soit pour marquer dans une même pièce de musique qu'un même trait de chant doit être exécuté deux fois de suite.

Bischero (cheville). Dans les instruments à cordes, on appelle chevilles les petites pièces de fer ou de bois sur lesquelles on roule les cordes, et qui servent ainsi à leur donner plus ou moins de tension pour les accorder.

Biscromæ. Mot italien qui signifie double-croche.

Blanche. C'est le nom d'une note qui vaut deux noires, ou la moitié d'une ronde. Autrefois on l'appelait minime.

B mi. C'est le nom que l'on donnait à la septième majeure de *do*, aujourd'hui appelée *si*.

Bocal. Petit hémisphère concave de métal, d'ivoire ou de bois dur, percé par le milieu, qui sert d'embouchure pour jouer du cor, du trombonne ou du serpent.

Bohême (Notice historique sur la musique en). La Bohême a produit un nombre prodigieux de compositeurs et d'exécutants d'un grand mérite. — Dès les quinzième et seizième siècles on vit se former dans la majeure partie des villes de la Bohême plusieurs congrégations, dont le noble but était d'augmenter la splendeur du culte divin au moyen du chant. Rodolphe II, dont le règne fut la plus brillante époque pour la littérature et les arts en Bohême, monta à ses frais une magnifique chapelle composée d'artistes italiens et bohémiens. Mais l'époque qu'on peut appeler à juste titre le plus beau temps de la musique en Bohême, commence à l'expulsion des protestants, sous Ferdinand II et Ferdinand III. — Dans chaque couvent, dans chaque paroisse, il existait des possessions dont le produit était affecté à l'entretien de la musique du chœur. Dans les colléges et les sémi-

naires, la musique formait la partie principale des plaisirs et des récréations.—Les moyens d'apprendre cet art ne manquaient dans aucune partie de la Bohême. Il y avait jusque dans le plus petit bourg un maître d'école chargé d'apprendre la musique.— Il ne faut donc pas s'étonner si la Bohême compte parmi ses enfants Gossmann, Gluck, les deux Benda, Stamitz, Weber, et si l'un des plus beaux Conservatoires de l'Europe se trouve à Prague, en Bohême.

Bolero. Sorte d'air de chant et de danse en usage en Espagne. Le bolero est accompagné par plusieurs instruments, ou par une guitare, ou par un violon.

Bombarde. C'est, dans l'orgue, un registre de tuyaux à anche, ouvert de seize et même de trente-deux pieds, imité d'après l'instrument dont il est question dans l'article suivant.

Bombarde. Instrument à vent en bois dont on faisait un grand usage dans les siècles passés. Cet instrument était de l'espèce du hautbois, avait six trous pour les doigts, différentes clefs, et se jouait avec une anche.

Bombo. Anciennement on appelait ainsi la répétition d'une note sur le même degré.

Bombix. Nom grec de l'ancien chalumeau.

Bomby kas. Nom grec des clefs des instruments à vent.

Bouche. On donne ce nom à l'ouverture horizontale pratiquée au bas d'un tuyau d'orgue pour laisser échapper l'air qu'il contient.

Bouffon, opéra bouffe. C'est le titre que l'on donne à un certain genre de drame lyrique en opposition avec le genre sérieux. Cette dénomination est particulièrement en usage en Italie, ou affectée aux ouvrages italiens. Les drames français de ce genre s'appellent plus ordinairement opéras comiques. (Voyez Théatre Italien et Opéra-Comique.)

Bourdon. C'est le nom par lequel on désigne ordinairement les tuyaux ou cordes d'instruments qui donnent toujours le même son dans le grave, comme dans les musettes, les vielles.

Bourrée. Sorte d'air à deux temps, propre à une danse qui est en usage en Auvergne.

Boutade. Nom ancien d'un petit ballet impromptu.

Branle. Sorte de danse fort gaie, qui se danse en rond, sur un air court et en rondeau, c'est-à-dire avec un même refrain à la fin de chaque couplet.

Bravo. Exclamation que nous avons empruntée aux Italiens, et qui nous sert aujourd'hui, comme à eux, à exprimer l'admiration due à un artiste qui excelle dans son art.

Les Italiens ont l'habitude, flatteuse pour le compositeur, de crier au théâtre, pendant un morceau de musique où l'orchestre domine : *Brava la viola! bravo il fagotto!* Si c'est un chant mélodieux et pathétique qui les flatte, ils ont aussi la coutume de crier tour à tour : *Bravo, Sacchini! bravo, Cimarosa! bravo, Rossini! bravo, Donizetti!*

Bravoure (Air de). Air dans lequel se trouvent plusieurs passages d'une certaine étendue, composés de notes rapides que la voix exécute sur une seule syllabe, et destinés ordinairement à faire briller l'habileté du chanteur.

Bravoure. On dit *air de bravoure, genre de bravoure*, qui est opposé au genre simple et *cantabile*.

Brève. Note qui passe deux fois plus vite que celle qui la précède. Ainsi la noire est brève après une blanche pointée, la croche après une noire pointée.

Brillant. Ce mot indique une modification de caractère. On dit : *musique brillante, exécution brillante.*

Brioso (vif). Ce mot joint à l'*allégro* le rend plus vif, plus résolu et plus brillant.

Brissex. Instrument monté de douze cordes, qui ressemble à la guitare. Il a été inventé, en 1770, par un chanteur de Paris, nommé Vanhoke. L'étendue de cet instrument était de trois octaves et demie.

Broderie se dit en musique de plusieurs notes que le musicien ajoute à sa partie dans l'exécution, pour varier un chant souvent répété, pour orner des passages trop simples, et pour faire briller la légèreté de son gosier ou de ses doigts. Rien ne montre mieux le bon ou le mauvais goût d'un musicien, que le choix ou l'usage qu'il fait de ces ornements.

Bruit. C'est en général toute émotion de l'air qui se rend sensible à l'organe auditif. Mais, en musique, le mot bruit est opposé au mot son, et s'entend de toute sensation de l'ouïe qui n'est pas sonore et appréciable. — On donne par mépris le nom de bruit à une musique étourdissante et confuse, où l'on entend plus de fracas que d'harmonie. — *Ce n'est que du bruit; cet opéra fait beaucoup de bruit et peu d'effet.*

Buccin. Espèce de trombonne que l'on a adopté pour la musi-

que militaire. Il ne diffère du trombonne ordinaire que par son pavillon taillé en gueule de serpent. Le son du buccin est plus sourd, plus sec, que celui du trombonne.

Buffo. Chanteur qui joue un rôle plaisant dans l'opéra comique. On le divise, en Italie, en *buffo primo* (premier), *buffo secundo e terzo* (second et troisième), *buffo nobile* (noble), *di mezzo carattere* (mixte), *caricato* (exagéré), *buffo cantante e comico* (chantant, comique).

Buonacordo. C'était un clavecin dans lequel l'espace des octaves pouvait s'adapter aux petits doigts des enfants.

Burletta, Burlette. Nom que l'on donne à un petit opéra comique, à une petite farce en musique.

Busca tibia. Instrument à vent de l'antiquité la plus reculée, qui avait la forme de notre cornet et qui était fait d'ossements d'animaux.

C

C. Cette lettre sert à marquer la mesure à quatre temps. Elle devient le signe de celle à deux temps, si on la traverse d'une ligne perpendiculaire. C'est ce qu'on appelle C barré.

Lorsqu'à la clef d'un canon fermé à deux parties, on trouve un C simple et un C barré l'un sur l'autre, c'est une marque qu'une des parties exécute le chant tel qu'il est noté, et que l'autre donne à toutes les notes, pauses, silences, le double de leur valeur. La partie dont la marque est en haut commence la première.

Le C placé hors des lignes, signifie canto ; s'il est placé hors des lignes et accompagné d'un B, il signifie col basso.

C sol ut, ou simplement C, caractère ou terme de musique qui indique la première note de la gamme, que nous appelons ut.

C sol fa ut. On appelait ainsi dans l'ancien solfége le *do*, clef du violon au-dessous des lignes, attendu qu'on y chantait tantôt la syllabe *sol*, tantôt la syllabe *fa*, tantôt la syllabe *ut*.

Cabalette. Pensée légère et mélodieuse, ou cantilène pleine d'une simplicité qui flatte, dont le rhythme bien marqué se grave facilement dans l'âme de l'auditeur, et qui a tant de naturel, qu'à peine entendue, elle est répétée par ceux qui savent la musique et par ceux même qui la sentent sans la savoir.

Cacophonie. Union discordante de plusieurs sons mal choisis ou mal accordés. Ce mot vient du grec *cacos*, mauvais, et *phoné*, son.

Cadence. La cadence est la terminaison d'une phrase musicale sur un repos. On nomme aussi cadence la résolution d'un accord dissonant sur un accord consonnant.

Il y a deux cadences principales : la cadence sur la tonique et la cadence sur la dominante. La cadence sur la tonique termine le sens musical, et se nomme cadence finale ou parfaite. La cadence sur la dominante suspend le sens musical sans le terminer.

Cadence. C'est le battement de gosier qui se fait quelquefois sur la pénultième note d'une phrase musicale. Le mot de cadence, pris dans ce sens, n'est plus en usage parmi les musiciens; on l'a remplacé par celui de trille. (Voyez ce mot.)

Cadence (la) est une qualité de la bonne musique, qui donne à ceux qui l'exécutent ou qui l'écoutent un sentiment vif de la mesure, en sorte qu'ils la marquent et la sentent tomber à propos, sans qu'ils y pensent et comme par instinct; cette qualité est surtout requise dans les airs de danse.

Cadence signifie encore la conformité des pas du danseur avec la mesure marquée par l'instrument.

Cadencé. Une musique bien cadencée est celle où la mesure est sensible, où le rhythme et l'harmonie concourent le plus parfaitement qu'il est possible à faire sentir le mouvement.

Calachon. Petit instrument qui a la forme d'un luth à long manche avec une touche et deux cordes qu'on pince avec les doigts ou avec un petit morceau de bois.

Calare. Baisser, par opposition à *ascendere*.

Calcographie musicale. Art de graver les notes de musique sur l'airain ou sur les autres métaux.

Calcul. On se sert de ce mot pour désigner la partie purement scientifique de l'art musical, ou pour indiquer un genre de musique qui manque de chaleur et d'invention, et dans laquelle on sent trop le mécanisme de l'art.

Calichon. Ancien instrument de la forme d'un luth, monté de cinq cordes accordées au sol de basse, quatrième espace, *do* au-dessous des lignes en clef de violon, et *fa*, *la*, *ré* même clef, premier et second espace, et quatrième ligne.

Callinique. Chanson de danse des anciens Grecs exécutée en l'honneur d'Hercule.

Canarie. Ancienne espèce de gigue, en mesure à 6/16, et exécutée avec un peu plus de mouvement.

Canarder. C'est, en jouant du hautbois, tirer un son nasillard et rauque, approchant du cri du canard; ce qui arrive aux commençants, et surtout dans le bas, pour ne pas serrer assez l'anche avec les lèvres.

Canevas. C'est ainsi qu'on appelait les paroles ajustées par le musicien aux notes d'un air à parodier. Ces paroles, insignifiantes, servaient de guide au poëte en lui marquant le mètre et la coupe des vers, et l'ordre à suivre pour les rimes.

Canna d'organo, Tuyaux d'orgue. Tubes ou canaux de bois, d'étain, ou d'un mélange métallique appelé étoffé, de forme carrée, cylindrique ou conique, dans lesquels on fait entrer le vent qui produit le son de l'orgue.

Canna, Roseau. Plante qui croît dans les pays chauds et les contrées méridionales de l'Europe. Les paysans se servent encore de ces tiges creuses pour faire des flageolets, des fifres, etc.

Canon. C'est une sorte de fugue qu'on appelle *perpétuelle*, parce que les parties, partant l'une après l'autre, répètent sans cesse le même chant. Il y a plusieurs espèces de canon; pour les connaître toutes, il faut avoir égard :

1° Au nombre des parties : le canon peut être à deux, trois, quatre parties, ou davantage.

2° Au nombre des solutions : il y a des canons qui n'admettent qu'une solution, il y en a qui en admettent un plus grand nombre.

3° Au nombre des voix principales : un canon d'une seule voix principale s'appelle canon simple, un canon composé de plusieurs voix principales s'appelle canon double, triple, etc., selon le nombre de ses voix.

4° Aux intervalles par lesquels se fait la reprise : il y a des canons à l'unisson, à la seconde supérieure ou inférieure, à la tierce supérieure ou inférieure, et de même à la quarte, à la quinte, à la sixte.

5° A la durée de l'imitation : tout canon se compose de façon, ou que la voix suivante répète le chant de la première en entier, et que pendant que l'une des parties finit, l'autre puisse recommencer le chant de nouveau; ou il ne se compose pas de cette

façon, la voix suivante ne répétant le chant de la précédente que jusqu'à une certaine distance marquée, et la pièce finissant par là. Un canon de la première espèce se nomme canon perpétuel ou obligé; le second s'appelle canon libre. Quand le canon perpétuel est composé de telle sorte qu'à chaque reprise on change de ton, et qu'il faut faire par conséquent le tour des douze modes, on l'appelle *canon circulaire*.

6° A la figure des notes : quand l'imitation des parties se fait par augmentation ou par diminution, il en résulte un canon par augmentation ou diminution; et cette augmentation ou diminution peut être double, triple, et davantage.

7° Au mouvement : il y a des canons par mouvement contraire, par mouvement rétrograde, et par mouvement rétrograde et contraire.

8° A la qualité des parties : on fait des canons sur un *canto fermo*, on en fait d'autres avec des parties accessoires à la tierce, ou avec une partie qui sert d'accompagnement.

9° Aux temps de la mesure : on fait des canons à contre-temps, dans la classe desquels on peut aussi ranger ceux par imitation interrompue.

10° A la manière d'écrire le canon : on les écrit de deux manières : 1° l'on ne met par écrit que la voix principale du canon, pour en faire deviner les autres au lecteur, ce qui s'appelle canon fermé; 2° on y joint toutes les voix consécutives à la voix principale en les mettant en partition, ce qui s'appelle canon ouvert.

Cantabile. Adjectif italien qui signifie *chantable, chantant*, ce qui est fait pour être chanté, c'est-à-dire le morceau où l'on doit réunir tous les moyens, tous les pouvoirs, tous les ornements du chant.

Un morceau de musique tel que le *cantabile* est le plus difficile qu'on puisse exécuter : aussi il n'appartient qu'aux grands talents de le bien chanter, car il exige les qualités de la voix les plus parfaites, et l'emploi le plus sévère de la méthode de chant. Les qualités requises pour bien chanter le cantabile sont : 1° de posséder parfaitement l'art de filer les sons; 2° d'exécuter les phrases de chant, les agréments et les traits, avec expression; 3° enfin, de mettre beaucoup de moelleux et d'onction dans le port de la voix.

Cantate. Sorte de petit poëme lyrique qui se chante avec des

accompagnements, et qui, bien que fait pour les salons, doit recevoir du musicien la chaleur de la musique imitative et théâtrale.

Les airs, les scènes, les chœurs d'opéras que l'on exécute dans les concerts et les réunions musicales, ont fait perdre l'usage de la cantate. On en compose cependant encore de temps en temps pour certaines fêtes solennelles.

Cantatille. Petite cantate.

Cantatrice. On désigne ainsi les femmes qui, après avoir reçu de la nature un organe sonore, ont su le rendre propre au chant, en se livrant de bonne heure et avec assiduité à l'étude de la musique et à la pratique des exercices de la bonne école de chant. (Voyez les articles Opéra, Académie de Musique.)

Cantilena. Nom que les Italiens donnaient autrefois à la musique mondaine pour la distinguer de la musique sacrée, que l'on appelait *motets*.

Cantique. Hymne que l'on chante en l'honneur de la Divinité. Les premiers et les plus anciens cantiques furent composés à l'occasion de quelque événement mémorable, et doivent être comptés parmi les plus anciens monuments historiques. Ces cantiques étaient chantés par des chœurs de musique, et souvent accompagnés de danses, comme nous le voyons dans l'Écriture. La pièce la plus importante qu'elle nous offre en ce genre est le *Cantique des cantiques*, ouvrage attribué à Salomon.

Cantoria, Tribune. Espèce de galerie stable, ou momentanément élevée dans les églises pour les artistes qui exécutent la musique vocale ou instrumentale.

Caprice. Sorte de pièce de musique libre dans laquelle l'auteur, sans s'assujettir à aucun sujet, donne carrière à son génie, et se livre à tout le feu de la composition. Les caprices de Locatelli ont joui d'une grande célébrité.

Caractère. Pour qu'une musique ait du caractère, il ne suffit pas qu'elle exprime les paroles auxquelles elle est appliquée, ni même la situation dramatique, car une symphonie exécutée dans un concert et dénuée de paroles, peut aussi avoir cette qualité; il faut que cette expression ait quelque chose de particulier qui saisisse l'oreille et l'âme de l'auditeur. Le caractère est donc une certaine originalité qui se sent tout de suite, qui distingue un morceau de la foule, qui l'élève au-dessus de beaucoup d'autres, peut-être mieux faits, plus remplis de mérite,

mais auxquels il manque celui-là, qui lui attache enfin le sceau de l'immortalité.

Caractères. Indépendamment des qualités qui appartiennent au style considéré comme art d'écrire, il en est d'autres qui, tenant de plus près à l'expression, donnent à la composition une teinte générale et servent encore à déterminer les styles; c'est ce qu'on nomme *caractères*.

De ces caractères les uns sont généraux, étant relatifs 1° à nos affections; 2° au degré dans lequel nous les ressentons; 3° au ton sur lequel nous les exprimons. Le premier donne le caractère gai ou triste; le second la vivacité ou la douceur; le troisième la sublimité ou la simplicité. Chacun de ces trois états a un caractère moyen : en les combinant, on aura un grand nombre de caractères mixtes, dont voici les principaux :

1° Le caractère ou style tragique, qui réunit la tristesse à la force et à la sublimité; 2° le bouffon, qui joint la gaieté à la vivacité; 3° enfin le *demi-caractère*, qui réunit les situations moyennes.

Les autres caractères sont particuliers, ils se rapportent à diverses circonstances, telles que les habitudes d'un peuple ou d'une classe d'hommes : ainsi on a le style religieux, le style militaire, le style pastoral.

Caractères de musique. Ce sont les divers signes qu'on emploie pour représenter tous les sons de la mélodie et toutes les valeurs des temps et de la mesure, en sorte qu'à l'aide de ces caractères on peut lire et exécuter la musique exactement comme elle a été composée : cette manière d'écrire s'appelle noter. (Voyez Notes.)

Carillon. Les grands carillons ne peuvent être placés que dans les clochers. Presque toutes les églises de Hollande en ont; ceux d'Amsterdam sont les plus fameux. L'église paroissiale de Berlin en possède aussi un, et celui de la *Samaritaine*, à Paris, était mis en jeu par des cylindres qui marchaient au moyen de roues hydrauliques. Les clochers d'Italie sont garnis quelquefois de dix cloches, et même d'un plus grand nombre.

Carnées. Nom de certaines fêtes des Spartiates, qui duraient neuf jours, pendant lesquels avaient lieu des concours publics de musique.

Carnix. C'est le nom d'une trompette en usage chez les anciens Grecs; elle avait un son aigu et très-doux.

Carta di musica, Papier réglé. On appelle ainsi le papier préparé avec les parties toutes tracées pour y noter la musique.

Cartilles. Grandes feuilles de peau ou de toile, préparées et vernies, sur lesquelles on marque des portées pour pouvoir y noter tout ce qu'on veut en composant, et l'effacer ensuite avec une éponge.

Castagnettes. Instrument de percussion composé de deux petites pièces de bois concaves faites en forme de noix. On fait résonner ces concavités en les appliquant l'une contre l'autre. On tient une castagnette en deux pièces de chaque main, en passant les doigts dans les cordons qui les réunissent. Cet instrument est fort en usage chez les Espagnols, qui s'en servent pour marquer la mesure en dansant le *fandango*, le *bolero*, la *seguidilla*.

Castorium melos. Certain air guerrier qui faisait allusion aux exploits de Castor et Pollux, et qui imitait leurs batailles.

Castrat. Chanteur de soprano ou de contralto, qu'on a privé dès son enfance des organes de la génération pour lui conserver une voix aiguë, comme celle d'un enfant. Les voix de castrats dans la musique sacrée produisaient un effet si merveilleux, qu'on ne tarda pas à les employer dans les théâtres lyriques. Peu à peu le nombre des castrats devint très-considérable, et les plus célèbres d'entre eux firent d'immenses fortunes. Cet exemple poussa à la spéculation, et il se trouva des parents dénaturés qui cherchèrent à s'enrichir par ce moyen odieux. Aujourd'hui cet usage barbare a complétement disparu.

Catabasis. Ce mot, chez les anciens Grecs, signifiait une progression de son descendante.

Catachoreusis. Cinquième et dernière partie du nome pythien exécuté par les concurrents dans les jeux pythiques.

Catacrèse. Les musiciens pythagoriciens expliquaient au moyen de la catacrèse une suite de sixtes entre trois parties, c'est-à-dire d'accords de sixtes.

Catacoustique. Science des échos ou sons réfléchis, d'où dépend celle des salles de spectacle.

Cataphonique. Science des sons réfléchis, qu'on appelle aussi catacoustique.

Catapléon. Nom d'une certaine danse pyrrhique des Grecs.

Catch. Nom anglais d'une certaine espèce de petits canons

ou fugues, que l'on chante dans les sociétés comme simple divertissement.

Catena, Barre. Petite lame de bois que l'on colle au dedans des instruments à archet dans la longueur de la table d'harmonie.

Cavare il suono, Tirer du son. Manière de faire sortir le son de quelque instrument : de là les différentes qualités ou modifications du son. On dit : *tirer des sons doux ou âpres*.

Cavatine. Sorte d'air, pour l'ordinaire assez court, qui n'a ni reprise ni seconde partie, et qui se trouve souvent dans des récitatifs obligés. Ce changement subit du récitatif au chant mesuré, et le retour inattendu du chant mesuré au récitatif, produisent un effet admirable dans les grandes expressions.

Cembalo. (Voyez Clavecin.)

Centon, en italien *centone*. On appelle ainsi un oratorio, un opéra composé d'airs de plusieurs maîtres. On lui donne aussi le nom de *pasticcio*, pastiche, composition dans laquelle il entre divers ingrédients. Ce mot dérive du grec *centon*, habit de plusieurs morceaux.

Chaconne. Air de danse très-étendu, qui servait de finale à un ballet ou à un opéra. Le *chaconne* n'est plus en usage sur aucun théâtre.

Chalumeau. Instrument à vent fort ancien, et le premier peut-être qui ait été inventé. Cet instrument pastoral n'était dans l'origine qu'un roseau percé de plusieurs trous. Le chalumeau moderne était une espèce de petit hautbois, que l'on a abandonné à cause de la mauvaise qualité de ses sons.

Chanson (la). L'homme ému d'un sentiment gai, tendre, ardent ou belliqueux, qui prolonge ses accents, les module et varie les tons de sa voix en mêlant des paroles à cette expression naturelle, fait une chanson. Le guerrier scalde qui s'écriait sur le champ de bataille : « Corbeaux, voici votre pâture ; nos ennemis sont morts, remerciez-moi ; venez, voici votre pâture », et qui accompagnait ces mots d'inflexions diverses, faisait une chanson militaire.

Cette origine est commune à toutes les espèces de chansons. Les règles sont nées ensuite du nombre même des exemples, et ont été soumises à cette manière d'exprimer son émotion par une alliance intime du chant et du langage.

Nous ne nous arrêtons pas, ainsi que l'a fait Rousseau, sur

l'origine plus ou moins ancienne de ce petit poëme, et nous avons de bonnes raisons pour nous en tenir à l'opinion d'Aristote, qui prétend que les *lois* elles-mêmes étaient des chansons. Chez les Grecs, les unes et les autres empruntaient le secours de la mélodie.

La chanson, parmi nous, est un petit poëme marqué d'un rhythme populaire et facile; passant de bouche en bouche, et rapide comme la renommée, il devient l'expression de tout un peuple, qui répète ses refrains joyeux ou passionnés. Comme la chanson se prête à tous les sentiments, elle emprunte aussi tous les tons; gaie, tendre, satirique, philosophique, jamais fée n'eut dans ses mains un prisme plus variable : la seule teinte qu'elle rejette est celle du pédantisme.

Si nous cherchons à établir une espèce d'ordre dans un sujet qui en comporte si peu, nous trouvons d'abord la chanson religieuse, la chanson politique et patriotique, la chanson guerrière, la chanson philosophique, la chanson satirique ou vaudeville, dans laquelle les Français ont surtout excellé; la chanson grivoise, qui est l'abus et l'excès de ce dernier genre; enfin, la chanson burlesque ou parodie, qui tient de la chanson grivoise et de la chanson satirique. Au reste, il est inutile de dire que tous ces genres rentrent souvent l'un dans l'autre, et qu'il est par conséquent impossible d'en déterminer exactement les limites.

De la chanson religieuse. De tout temps l'exaltation religieuse a produit des chants, et les hymnes se sont élevés vers le ciel avec la fumée des premiers sacrifices. Sans parler des hymnes d'Orphée, des *pœans* ou cantiques sacrés des Grecs, de ceux des adorateurs du soleil, dont on retrouve quelques vestiges dans les fragments du Zendavesta, sans nous occuper de ces chants hébraïques connus sous le nom de *psaumes*, passons à cet usage populaire des chants inspirés par la religion chrétienne.

Ces chansons, appelées cantiques ou *noëls*, sont curieuses comme monuments de l'esprit humain. La plus connue, comme la plus burlesque de nos chansons religieuses, est celle que le peuple adressait à l'âne, que l'on fêtait jadis comme l'animal choisi par Dieu même pour porter son fils à Jérusalem.

Plus tard, la malignité satirique, s'emparant du rhythme des anciens cantiques, transforma en épigrammes licencieuses les naïvetés des vieux noëls.

La chanson politique ou *patriotique*. L'antiquité nous a laissé quelques chefs-d'œuvre dans ce genre. Le plus célèbre, c'est le chant d'Harmodius et Aristogiton :

« Mon épée est entourée de myrte ; elle me rappelle le souvenir de nos frères qui ont rétabli l'égalité des lois. Harmodius et Aristogiton frappèrent d'un glaive orné de ces feuilles verdoyantes le tyran qui opprimait la république. Mon épée, sois entourée de myrte ; je te consacre à leur mémoire.

« Ombres saintes, vous n'avez pas cessé de vivre invisibles ; vous présidez encore à nos destinées. Vous êtes au milieu de nous, et vous souriez à vos amis, alors qu'en votre honneur ils couronnent leur coupe et leur glaive de myrte vert.

« Mon épée, sois entourée de myrte, et rappelle-moi sans cesse le souvenir des deux frères immortels qui, dans Athènes, ont rétabli l'égalité des lois. »

Cette sensibilité vive, qui faisait dire à Duclos que les Français étaient *les enfants de l'Europe*, s'est de tout temps exhalée en chansons. On chantait quand les Anglais démembraient le royaume ; on chantait pendant la guerre civile des Armagnacs ; on chantait pendant la Ligue, pendant la Fronde, sous la Régence, et c'est au bruit des chansons de Rivarol et de Champcenetz que la monarchie s'est écroulée à la fin du dix-huitième siècle.

Cette révolution de 89, qu'avait prédite en chansons le chevalier Delisle en 1784, embrasa tous les cœurs de l'amour de la liberté, et des chants vraiment nationaux la célébrèrent ; mais bientôt la plus belle des passions s'exalta jusqu'à la frénésie, et les fureurs populaires déshonorèrent une cause si belle : des refrains de sauvages poussèrent au pillage et au meurtre une population en délire.

La république périt au milieu de ses triomphes et de ses succès. L'ascendant d'un seul homme remplaça l'énergie de la nation, et la servitude glorieuse qu'il imposa au peuple français fit succéder des chants de victoire aux hymnes de la liberté.

La muse patriotique se réveille au bruit de la chute du conquérant. Un poëte, doué de la grâce et de la finesse d'Horace, d'un esprit à la fois philosophique et satirique, d'une âme vive et tendre, d'un caractère qui sympathisait avec toutes les gloires de la patrie, Béranger, la lyre en main, s'assied sur le tombeau des braves. Par un talent qu'il a seul possédé, il a su rassembler,

dans des poëmes lyriques de la plus petite proportion, la grâce antique et la saillie moderne, la pensée philosophique et le trait de l'épigramme, la gaieté la plus vive et la sensibilité la plus profonde; en un mot, tout ce que l'art a de plus raffiné et la nature de plus aimable.

Chanson guerrière. Il y a, dit Montaigne, une harmonie courageuse qui échauffe en même temps le cœur et les oreilles. Les chansons militaires ont partout animé les hommes au combat, et les vers de Tyrtée, répétés par les Athéniens au son des lyres, ne contribuèrent pas moins à la bataille de Marathon, que la valeur et les talents de Miltiade.

Au moyen âge, quelques trouvères, et notamment le célèbre Bertrand de Born, qui florissait au douzième siècle, nous ont laissé des chants guerriers pleins d'entraînement et d'enthousiasme. Tout le monde sait l'influence électrique qu'exerça sous la république l'hymne marseillais. A ses accents belliqueux des millions de combattants jaillirent tout à coup du sol français, et leurs phalanges victorieuses repoussèrent l'Europe coalisée contre nous.

Chanson philosophique. Quelques-unes des plus belles odes d'Horace ne sont évidemment que des chansons, et bien avant lui, les Grecs, qui mêlaient à tout des idées de liberté et de philosophie, animaient leurs repas par des chansons de ce genre. Athénée en rapporte plusieurs. Aristote, après la mort de son ami Hermias, a composé sur ce sujet la plus belle chanson philosophique qui nous soit parvenue. Cette espèce de chanson a dû prendre parmi nous une teinte moins sévère; elle se confond le plus souvent avec le genre érotique. Panard et Béranger offrent les plus parfaits modèles de la chanson philosophique.

Chanson satirique ou *vaudeville.* De tout temps, les poëtes français ont excellé dans ce genre éminemment national. Sous le rapport de l'étendue, le vaudeville est le poëme épique du genre : comme il ne prescrit point de marche régulière, et qu'il va lançant au hasard l'épigramme et la saillie, il ne s'arrête que lorsque l'auteur a épuisé sa verve satirique.

Panard est le roi de l'ancien vaudeville ; il y atteint parfois à la naïveté de La Fontaine et à la gaieté de Piron. Aucun chansonnier avant lui n'avait su rendre la morale plus gaiement populaire. Collé, Jean Monet, Favart, Désaugiers, ont laissé quelques vaudevilles qui méritent de trouver place dans les recueils,

mais qui ne leur assignent dans ce genre qu'un rang très-inférieur à Panard et à plusieurs de nos contemporains, notamment Scribe, Théaulon, Bayard, Duvert, Mélesville.

Chanson bachique. Les premières chansons de table furent répétées en chœur, et l'on avait soin de n'y introduire que les louanges des dieux. Mais la chanson de table quitta bientôt ce ton sévère ; on célébra le pouvoir du vin et de l'amour. Chacun des chanteurs prit pour sceptre une branche de myrte qu'il passait à son voisin, après avoir achevé sa chanson et vidé son verre. Quand le voisin ne savait pas chanter, il se contentait de garder la branche entre ses mains, tandis qu'un autre chantait pour lui. De là cette expression populaire : *Chanter au myrte.*

Anacréon n'a guère fait que des chansons de table. La meilleure est celle où il fonda sur la certitude de la mort la nécessité de boire. Il y a de la grâce et de l'abandon dans les raisonnements qu'il oppose à la Parque fatale. Tous les chansonniers depuis ont adopté sa logique.

Les chansons bachiques d'Horace ont plus de charme, plus de philosophie. Les guirlandes enlacées par une jeune esclave, le doux murmure des baisers timides, le Falerne pétillant dans l'amphore, la brièveté de nos jours, la folie de l'ambition qui tourmente une vie si courte, et la nécessité d'en jouir, la combinaison de ces idées riantes et mélancoliques, animent les chansons d'Horace. C'est de lui que Montaigne a dit : *il berce la sagesse sur le giron de la volupté.*

Nos chansons de table ont été longtemps des orgies grossières ; celles de Maître-Adam ne manquaient pas de verve. Chaulieu et Lafare donnèrent à ce genre de chanson une forme de bonne compagnie. Les *faridondaines*, les *tourlouribo*, régnèrent jusqu'au siècle de Louis XV. Dufrény, Panard et Collé peuvent être regardés comme les restaurateurs de la chanson bachique, où ils ont été surpassés de nos jours par Désaugiers et Béranger.

Chanson érotique. Dans l'ordre naturel, cette espèce de chanson doit avoir précédé toutes les autres. Quoi qu'en disent Hobbes et Machiavel, les hommes ont fait l'amour avant de faire la guerre. Bornons-nous à rappeler ici que plusieurs odes de Catulle et d'Horace sont les premiers modèles de la chanson érotique, et qu'elles seraient encore sans rivales, si de nos jours Béranger en France, et Thomas Moore en Angleterre, n'eussent

porté ce genre au plus haut degré de perfection. Quelques chansons érotiques de Boufflers, de Ségur, de Parny et de Lonchamps, peuvent être mises au nombre des chefs-d'œuvre du genre érotique.

Chansonnette. C'est ainsi qu'on appelle aujourd'hui une petite poésie lyrique qui n'a rien de recherché ni dans le sujet, ni dans l'exécution.

Chant. Sorte de modification de la voix humaine, par laquelle on forme des sons variés et appréciables; observons que pour donner à cette définition toute l'universalité qu'elle peut avoir, il ne faut pas seulement entendre par sons appréciables ceux qu'on peut assigner par les notes de notre musique et rendre par les touches de notre clavier, mais tous ceux dont on peut trouver ou sentir l'unisson, et calculer les intervalles, de quelque manière que ce soit.

Chant, appliqué plus particulièrement à notre musique, en est la partie mélodieuse, celle qui résulte de la durée et de la succession des sons, celle d'où dépend en grande partie l'expression, et à laquelle tout le reste est subordonné. Les chants agréables frappent d'abord, ils se gravent facilement dans la mémoire; mais ils sont souvent l'écueil des compositeurs, parce qu'il ne faut que du savoir pour entasser des accords, et qu'il faut du talent pour imaginer des chants gracieux; inventer des chants nouveaux appartient à l'homme de génie, trouver de beaux chants appartient à l'homme de goût.

Dans le sens le plus resserré, chant se dit seulement de la musique vocale, et dans celle qui est mêlée de symphonie on appelle parties de chant celles qui sont destinées pour les voix.

Chant (l'art du) a pour objet l'exécution de la musique vocale.

La voix, dans son principe absolu, doit être considérée comme un moyen naturel d'exprimer nos sentiments. Appliquée au chant, c'est une force expansive, qui nous porte à produire au dehors nos sensations agréables ou désagréables, surtout quand nous sommes sous l'influence d'une émotion puissante. Il semble que la nature ait établi entre le cœur et l'âme une liaison merveilleuse, tant l'effet d'un air a sur nous de spontanéité. Aussi peut-on dire que la source du chant est en nous, et que la voix nous a été donnée pour nous élever par des accents harmonieux à une nature supérieure. (Voyez l'article Voix.)

Chant alternatif. Manière de chanter les psaumes dans les premiers temps de l'Église, et qui est employée encore aujourd'hui.

Chants du carnaval. Chansons de carnaval qu'on exécutait dans les anciennes mascarades de Florence. Il existe encore de ces chansons à trois voix composées par Henri Isaak.

Chant du cygne. Les anciens Grecs attribuèrent au cygne une habileté particulière dans le chant, et le consacrèrent à Apollon, dieu de la musique. Par suite de cette tradition, on a appelé depuis le chant du cygne le dernier ouvrage d'un auteur ou d'un artiste.

Chant du ligo. Chant populaire dans les environs de Riga en Russie, exécuté dans la campagne par un chœur de jeunes filles et de garçons pendant le solstice d'été.

Chant dur. Nom ancien d'une mélodie qui modulait dans l'exacorde du *sol*.

Chant ecclésiastique. Comme nous l'avons déjà dit, les véritables fondateurs de la musique d'église furent saint Ambroise et saint Grégoire. Dans le siècle qui suivit le règne de ce dernier pontife, le pape Vitellien introduisit dans l'Église romaine le chant qu'on appelle *consonnance* ou *à plusieurs voix*. Il voulut que l'orgue, alors à peine connu en Italie, accompagnât les chanteurs.

Tout attestait, malgré la présence des Barbares, que l'art musical, et spécialement le chant d'église, luttait avec avantage contre le génie de la destruction. L'école fondée à Rome par saint Grégoire était dans l'état le plus florissant, et le chant, ouvrage de ce pontife et la gloire de son règne, fut adopté par toutes les églises qui suivaient le rite latin.

En 754, Charlemagne demanda au pape Étienne des chanteurs tirés de cette école pour enseigner la musique ecclésiastique dans toute la France. Plus tard, il pria le pape Adrien de lui envoyer les deux plus célèbres artistes que possédait Rome, Benoit et Théodore, dont l'un fut destiné pour la ville de Metz, et l'autre pour la ville de Soissons, chargés tous deux du soin d'y fonder des écoles de musique.

Déjà saint Grégoire avait envoyé saint Augustin en Angleterre et saint Boniface en Allemagne. Plus tard, le pape Agathon l'avait imité; mais leurs efforts, sans être infructueux, n'eurent point le succès de ceux d'Adrien, dont les envoyés propagèrent

rapidement les principes de la musique d'église dans toutes les parties de la France.

Au neuvième siècle, les signes tracés au-dessus des lettres employées dans la musique écrite, furent inventés pour indiquer la manière de porter la voix dans le chant. Ces signes prirent le nom de *notes*, et firent faire un pas immense à l'art.

Dans le siècle suivant, de nombreuses tentatives furent faites pour hâter le progrès du chant ecclésiastique et de la musique religieuse. La ville de Milan voit Rémi, abbé profondément versé dans cet art et jouissant d'une grande faveur auprès de l'empereur Othon II, ne se servir de son crédit auprès de ce prince que pour le répandre et le faire fleurir; saint Robert, évêque de Chartres, s'efforce d'apporter de nouveaux perfectionnements à la manière de chanter en France. Dunstan, évêque de Cantorbéry, introduit en Angleterre la méthode de chant à plusieurs voix, inventée par le pape Vitellien. Théodulphe, évêque d'Orléans, fut, sous Louis le Débonnaire, condamné à une prison perpétuelle; il y composa le cantique *Gloria, laus et honor tibi, Christe Redemptor*, et le chanta le dimanche des Rameaux au moment où le prince passait processionnellement. Le chant inattendu d'une belle voix, une mélodie pure et simple, et surtout les saintes paroles du cantique émurent le cœur du monarque. Il pardonna à Théodulphe: ses fers furent brisés.

Malgré les tentatives que nous venons de mentionner, le chant ecclésiastique avait encore toutes les imperfections de l'enfance. Il était aride, monotone, et dénué également d'harmonie et de mélodie. Le besoin de règles plus sûres, plus positives, se faisait partout sentir. Il était nécessaire qu'un esprit supérieur vînt imprimer à la musique religieuse une impulsion féconde. Guido d'Arezzo parut.

Quand nous traiterons l'article *Histoire de la Musique*, nous donnerons une analyse détaillée du système de Guido. Bornons-nous à dire ici qu'il introduisit d'importantes modifications dans le chant d'église. Quelques écrivains font même à ce moine laborieux et célèbre l'honneur de l'invention du contre-point ou de l'art de composer à plusieurs voix.

Après Guido, parurent plusieurs musiciens qui concoururent aussi à hâter les progrès du chant ecclésiastique. Un des plus célèbres fut Franco, qui appartenait à l'ordre de saint Benoît,

Franco soumit le chant aux règles du rhythme et de la mesure.

Malgré ces heureuses tentatives, on voit la musique religieuse perdre de nouveau sa noble simplicité au douzième siècle. Le mauvais goût l'envahit alors de toutes parts, et la pureté du chant grégorien fut altérée par des cantilènes chantées en langue barbare. L'harmonie fut pendant plus d'un siècle encore faible et languissante. Mais, au treizième siècle, une foule d'écrivains et d'auteurs didactiques lui impriment une vive impulsion. Walter Bington écrit en Angleterre l'ouvrage *de Speculatione musicæ*, renfermant un commentaire de la doctrine de Franco, et Marchetti de Padoue son *Lucidarium de arte musicali*, qu'il dédia au roi de Naples, Robert, de la maison d'Anjou. Enfin Jean de Murris paraît, et grâce à ses découvertes ingénieuses, l'harmonie fait un pas immense.

Mais de tous les musiciens qui parurent à cette époque, Jean Tinctor est sans contredit celui qui, par ses ouvrages didactiques, exerça sur les progrès de l'art l'influence la plus féconde.

Le seizième siècle se lève, et une ère nouvelle s'ouvre pour les beaux-arts. Au milieu de ce merveilleux épanouissement de facultés poétiques, la musique religieuse devait nécessairement subir une heureuse métamorphose, et il était naturel de penser qu'il s'élèverait un homme de génie pour compléter l'œuvre de ses devanciers. C'est à Palestrina qu'appartint cette glorieuse mission.

La mélodie, le style de Palestrina sont aussi parfaits que ses ouvrages sont nombreux, et de ses travaux immenses a jailli une multitude de chefs-d'œuvre; on doit le considérer comme le créateur de la musique d'église moderne perfectionnée. Ses productions sont des monuments de science déposés dans les principales chapelles de l'Europe. Grand harmoniste et mélodiste à la fois, il ouvrit à l'art une route nouvelle, et après plus de deux siècles, ses compositions sont encore entendues dans toutes les églises de la péninsule italienne avec le même enthousiasme que lorsqu'elles parurent.

Chant en contre-point. Cette expression signifiait anciennement un chant avec imitation. Le pape Jean XXI le bannit de l'église en 1322, à cause de son déréglement.

Chant figuré. C'est celui où l'on fait usage de notes d'une

valeur mixte, par opposition au plain-chant qui est composé de notes principales et uniformes.

Chant grégorien. C'est à saint Grégoire, qui parut dans le sixième siècle, qu'il appartenait véritablement d'être le réformateur de la musique d'église. La première opération de ce saint, appelé aux honneurs de la tiare, fut de réduire à sept les quinze lettres du système qu'avait rajeuni Boèce, pour indiquer les diverses modulations de la musique. Il corrigea ensuite les chants d'église, en rejeta plusieurs, et en substitua de nouveaux. Il fonda à Rome deux colléges ou écoles de chant, et leur affecta les revenus nécessaires pour que la musique fût enseignée à des enfants. C'est de cette époque que date la fondation de la chapelle appelée depuis pontificale, et le nom devenu classique de *Maître de chapelle*, qui est donné à celui qui en dirige la musique. Dès ce moment aussi le chant d'église prit le nom du pape qui venait de le régénérer, et se nomma *grégorien*. Il se transmit de pontife en pontife et d'église en église, et prit spécialement le nom de *plain-chant*, pour le distinguer du chant figuré.

Chant militaire russe. (Voyez Russie.)

Chant sur le livre. Plain-chant ou contre-point à quatre parties, que les musiciens composent et chantent impromptu sur une seule, savoir, le livre de chœur qui est au lutrin ; en sorte qu'excepté la partie notée, qu'on met ordinairement au ténor, les musiciens affectés aux trois autres parties n'ont que celle-là pour guide, et composent chacun la leur en chantant.

Chantant. Epithète que l'on donne à certaines œuvres de musique, dans lesquelles l'auteur s'est attaché principalement aux effets de la mélodie. On dira cet air est chantant, cette sonate, ce quatuor sont chantants.

Chanter. C'est, dans l'acception la plus générale, former avec la voix des sons variés et appréciables (Voyez Chant); mais c'est plus communément faire diverses inflexions de voix sonores, agréables à l'oreille, par des intervalles admis dans la musique et dans les règles de la modulation.

On chante plus ou moins agréablement, selon qu'on a la voix plus ou moins agréable et sonore, l'oreille plus ou moins juste, l'organe plus ou moins flexible, le goût plus ou moins formé, et plus ou moins de pratique dans l'art du chant.

Tous les hommes chantent bien ou mal, et il n'y en a point qui, en donnant une suite d'inflexions différentes de la voix, ne chantent, parce que, quelque mauvais que soit l'organe, l'action qui en résulte alors est toujours un chant.

On chante sans articuler des mots, sans dessein formé, sans idée fixe, dans une distraction, pour dissiper l'ennui, pour adoucir les fatigues. C'est, de toutes les actions de l'homme, celle qui lui est la plus familière, et à laquelle une volonté déterminée a le moins de part.

Chanterelle. La corde la plus aiguë du violon et d'autres instruments.

Chanteur. Celui qui exécute l'art musical au moyen de la voix. Il y a des chanteurs de *soprano*, de *bas dessus* (mezzo soprano) d'*alto* ou *contralto*, de *ténor*, de *baryton* et de *basse*. (Voyez l'article Voix.)

Chanteurs érotiques. (Voyez Minnesinger.)

Chanteurs provençaux. (Voyez Troubadours.)

Chanteuse. Ce mot est le féminin de chanteur, suivant l'Académie; il devrait par conséquent avoir la même signification. Le vocabulaire musical la lui refuse. La musicienne ambulante, qui mêle sa voix au bruit discordant de l'orgue de Barbarie, est une *chanteuse*. Celle qui parvient à fixer dans sa tête les airs de Grétry et de Dalayrac, à force de les entendre racler sur un aigre violon, est encore une chanteuse. Mais nous appelons cantatrices les personnes qui unissent à une belle voix la doctrine musicale et une connaissance parfaite de l'art du chant.

Chantre. Ecclésiastique ou séculier appointé dans les chapitres pour chanter le plain-chant dans les offices.

Chapelle. On entend par chapelle le lieu dans une église où l'on exécute la musique, ainsi que le corps même des musiciens qui exécutent cette musique, et par extension tous les musiciens qui sont gagés par un souverain, quand même ils n'exécutent jamais de musique dans les églises.

Quelques chapelles sont composées seulement de chanteurs et d'un ou de plusieurs organistes, comme celle de la cathédrale de Milan. D'autres sont formées par un ensemble complet de chanteurs et d'instrumentistes.

Chapelle pontificale. Dans le sens musical, cette expression indique, à Rome, les *chapelains chanteurs*, les *chanteurs*

apostoliques, les *chanteurs pontificaux*. La fondation de la Chapelle pontificale remonte au règne de saint Grégoire le Grand.

Charge. Air militaire des trompettes, des fifres et des tambours, qu'on exécute quand l'armée est prête à charger l'ennemi. On dit sonner la charge pour les trompettes, battre la charge pour les tambours. Le mouvement de la charge est à deux temps, très-vite. Les tambours en marquent le rhythme, en frappant sur chaque temps, et en roulant ensuite pendant quelques mesures.

Chargé. Se dit d'une production d'art dans laquelle on prodigue plus de moyens d'expression ou plus de beautés accessoires qu'il n'en faut.

Chasse. On donne ce nom à certains airs, à certaines fanfares de cors ou d'autres instruments, dont la mesure, le rhythme, le mouvement rappellent les airs que ces mêmes cors donnent à la chasse.

On appelle aussi *chasse* une symphonie, une ouverture dont les divers motifs sont des airs de chasse, et dont les effets tendent à imiter l'action d'une chasse : telle est l'ouverture du *Jeune Henri*. On donne aussi le caractère et le mouvement d'une chasse à un chœur, à un air. Les opéras de *Didon*, des *Bardes*, l'oratorio des *Saisons*, en fournissent la preuve.

Chevalet. Pièce de bois posée d'aplomb sur la table des instruments, pour en soutenir les cordes et leur donner plus de son en les tenant relevées en l'air.

Cheville. Dans les instruments à cordes on appelle chevilles les petites pièces de fer ou de bois sur lesquelles on roule les cordes, et qui servent ainsi à leur donner plus ou moins de tension pour les accorder.

Chevroter. C'est battre d'une manière inégale les deux notes d'un trille, ou même n'en battre rapidement qu'une seule, ce qui imite à peu près le bêlement des chèvres.

Chiffres. Caractères qu'on place au-dessus des notes de la basse pour indiquer les accords qu'elles doivent porter. Quoique parmi ces caractères il y en ait plusieurs qui ne sont pas des chiffres, on leur a généralement donné ce nom, parce que c'est l'espèce de signes qui s'y présente le plus fréquemment.

Le chiffre qui indique chaque accord est ordinairement celui de l'accord. Ainsi l'accord de seconde se chiffre 2, celui de septième 7, celui de sixte 6, etc.

Chinois (système musical des). Les historiens de la Chine conviennent unanimement que le principe fondamental sur lequel s'est élevé leur empire a été celui de la musique. Pankou, l'un des plus célèbres d'entre eux, déclare formellement que la doctrine des Kings, livres sacrés de la nation, repose tout entière sur cette science représentée dans ces livres comme l'expression et l'image de l'union de la terre avec le ciel. Ceux que les Chinois regardent comme les auteurs de leur système musical, sont Ling-Lun-Kouei et Pin-Mou-Kia. L'époque où parut Ling-Lun ne saurait être exactement fixée. Le *Yo King*, celui des livres sacrés qui contenait les lois sur la musique, ne nous est point parvenu; on croit que tous les exemplaires furent livrés aux flammes. Les fragments qui s'étaient conservés dans la mémoire furent soigneusement recueillis, et plusieurs savants mirent leur gloire à les rétablir et firent de grands efforts pour faire refleurir l'ancienne musique; mais les troubles et les guerres qui survinrent ne leur permirent pas d'achever leur ouvrage, et jetèrent tout dans un nouveau désordre : ce ne fut que très-longtemps après qu'un prince nommé Tsaï, enthousiasmé pour l'art musical, entreprit de lui rendre son lustre antique. Il s'entoura, pour arriver à ce but, de tout ce qu'il y avait parmi les Chinois d'hommes savants dans la musique théorique et pratique, et fouilla dans tous les monuments nationaux dont son rang lui facilitait l'accès. Le résultat de son travail fut un système musical complet, considéré comme sacré dès l'antiquité la plus reculée.

Le principe appelé koung, c'est-à-dire foyer lumineux, centre où tout aboutit et d'où tout émane, répond au son que nous appelons *fa*. C'est du koung fondamental ou du principe *fa* que tout reçoit chez les Chinois, tant dans le moral que dans le physique, son nombre, sa mesure et son poids. C'est à cet unique principe que tout se rapporte, et c'est en étudiant ce principe qu'on peut apprécier jusqu'à la position exacte que ces peuples donnaient à leurs chants sur le diapason musical. Ce qui n'est pas moins merveilleux peut-être et ce qui résulte pourtant d'une telle institution, c'est que, grâce à ce même principe *fa* reconnu comme sacré, et dont la forme est invariablement fixée, le peuple a eu les mêmes poids, les mêmes mesures, et a fait usage des mêmes intonations dans les mêmes traits de chant.

Maintenant que nous connaissons le principe sur lequel est fondé le système musical de Ling-Lun chez les Chinois, et la manière dont ils l'établissent, voyons sous quels rapports cet homme célèbre en concevait les développements, et comment il en faisait découler les sons diatoniques et chromatiques qu'il admettait dans son système.

Ling-Lun ayant pris la corde fondamentale *fa* comme le son générateur de tous les autres sons et l'ayant fait vivement retentir, soit sur la pierre sonore du yuking, soit sur le bronze harmonieux du lien-chtoung, il saisit dans le retentissement de ces corps plusieurs sons analogues au son générateur, parmi lesquels il reconnut que l'octave ou la musique à l'aigu de ce même son, et sa double quinte ou sa douzième étaient les premiers et les plus permanents ; en sorte qu'il fut conduit à penser que le développement des corps sonores en général avait lieu par une marche combinée qui lui faisait suivre à la fois une progression double et triple, double comme de 1 à 2 ou de 4 à 8 pour produire son octave, et triple comme de 1 à 3 et de 4 à 12 pour produire sa douzième. Cette marche combinée, qui renfermait les facultés opposées du pair et de l'impair, lui convint d'autant plus qu'elle dispensait d'admettre un nouveau principe, et lui permettait en apparence de tout faire découler de l'unité. Nous disons en apparence, car en supposant possible cette marche hétérogène et simultanée de 1 à 2 et de 1 à 3, le système où elle régnera exclusivement à celle de 3 à 4 manquera toujours de chromatique descendant et d'enharmonique. Rameau, qui plus de huit mille ans après Ling-Lun a voulu en faire la base de son système musical, en partant de la même expérience, a été forcé d'avoir recours à un fade tempérament qui mutile tous les sons, et qui, vingt fois proposé en Chine, a vingt fois été rejeté ; car les savants de la nation, quoique pénétrés depuis longtemps du vide de leur système, ont mieux aimé le conserver pur, quoique incomplet, que de le gâter dans une de ses parties pour suppléer à celle qui lui manque.

A l'époque où Ling-Lun posait son principe unique, poussé par l'esprit de schisme qui dominait sur lui, il ne pouvait pas trouver une théorie meilleure, et il faut convenir que, malgré ses défauts, elle présente encore de grandes beautés, et surtout annonce une grande perspicacité d'esprit dans son auteur.

Chirogymnaste, ou Gymnase des doigts à l'usage des pianis-

tes. Le chirogymnaste est un assemblage de neuf appareils gymnastiques destinés à donner de l'extension à la main et de l'écart aux doigts, à augmenter et à égaliser leur force, et à rendre le quatrième et le cinquième indépendants de tous les autres. Le chirogymnaste, inventé par M. Casimir Martin, a été approuvé et adopté par MM. Adam, Bertini, de Beriot, Cramer, Herz, Kalkbrenner, Listz, Moschelès, Prudent, Sivori, Thalberg, Tulou, Zimmermann, etc.

Choeur. C'est, en musique, un morceau d'harmonie complète à quatre, huit, douze parties vocales ou plus, chanté à la fois par toutes les voix, et ordinairement accompagné par tout l'orchestre.

Les chœurs de l'Opéra se rangeaient autrefois sur deux files, et, formant un double espalier le long des coulisses, sans jamais prendre part aux jeux de la scène, ils se bornaient à crier à tue-tête : *Jurons*, *célébrons*, *chantons*, *détruisons*, *combattons*, de Rameau et de ses émules. Puisque l'Opéra jouissait du beau privilége de faire parler la multitude, il ne devait pas la tenir dans un repos d'autant plus ridicule, que les personnages ne n'écessaient de dire : *Courons aux armes, ébranlons la terre, rien gale ma fureur*, etc., ce qui suppose l'agitation et le mouvement.

Le génie de Gluck, portant une salutaire réforme dans notre système musical, vint animer cette troupe immobile, et la fit participer à l'action scénique.

Les chœurs sont de diverses natures, selon le style auquel ils appartiennent, c'est-à-dire le style sévère, le style libre ou le style mixte, et leurs subdivisions. Outre cela, ils sont à divers nombres de parties : il y a des chœurs à l'unisson, à deux, à trois, à quatre, à cinq, et à un plus grand nombre de parties, formés des différents mélanges de voix.

On donne aussi le nom de chœur à la réunion des musiciens qui doivent chanter les chœurs. Chœur signifie encore la partie de l'église où l'on chante l'office divin, et qui est séparée de celle qu'on appelle la nef.

Choeur réel. C'est le nom que l'on donne à un chœur où l'union harmonique des quatre voix humaines est telle, que chacune d'elles a une mélodie qui lui est propre et qui est différente des autres.

Choriste. Homme ou femme qui ne chante que dans les chœurs.

Chorus. Faire chorus, c'est répéter en chœur à l'unisson ce qui vient d'être chanté à une seule voix.

Chromatique. Genre de musique qui procède par plusieurs demi-tons consécutifs. Ce mot vient du grec *chroma*, qui signifie couleur, soit parce que les Grecs marquaient ce genre par des caractères rouges ou diversement colorés, soit, disent quelques auteurs, parce que le genre chromatique est moyen entre les deux autres, comme la couleur est moyenne entre le blanc et le noir.

On appelle une basse chromatique, une gamme chromatique, une marche d'harmonie qui procède par demi-tons dans le grave, une gamme qui s'élève ou descend par demi-tons.

Chrome. Ce mot vient du grec *chroma*, et signifie *couleur*. En italien, une croche se nomme *croma*, parce qu'on la figure avec une blanche colorée.

Clairon. C'est le même instrument que la trompette. Dans le style poétique, on appelle clairon tout instrument à embouchure propre à exciter l'ardeur belliqueuse des soldats. (Voyez Trompette.)

Clarinette. Instrument de musique à vent, à bec et à anche. La clarinette a été inventée à Nuremberg, il y a environ cent ans : c'est de tous les instruments à vent celui dont l'invention est la plus récente ; aussi sa structure n'a-t-elle pas atteint toute la perfection que l'on remarque dans la flûte, le hautbois et le basson. Mais quoique cet instrument présente des défauts assez graves, les maîtres habiles ont toujours su les corriger, et les Lefèvre, les Gambaro, les Dacosta, ont réuni la pureté du son à une exécution aussi rapide que brillante.

La clarinette est le fondement des orchestres militaires ; elle y tient le même rang que le violon dans la symphonie ou dans la musique dramatique. Plusieurs clarinettes en *ut* jouent le chant, tandis qu'un nombre égal forme le second dessus, et qu'une clarinette en *fa* porte l'octave de la mélodie ou exécute des passages en volubilités.

Un instrument aussi utile ne pouvait rester dans cet état d'imperfection. Plusieurs facteurs ont cherché à aplanir les difficultés qu'il présente aux exécutants. M. Ivan Muller est celui qui a obtenu le plus de succès.

Clavecin. Le clavecin est, en général, composé d'une caisse, et d'une table d'harmonie sur laquelle les cordes se trouvent tendues. Les petites plaques collées sur les touches sont ordi-

nairement d'os de bœuf pour les touches du genre diatonique, et d'ébène pour les touches chromatiques. La barre qui règle l'élévation des sautereaux, et par conséquent l'abaissement des touches, est une planche étroite et massive en bois de tilleul, dont le dessous est garni de deux ou trois lisses de drap, qui empêchent d'entendre le choc des sautereaux contre la barre.

Le son mâle, robuste, argentin et doux de toutes les cordes dépend de la bonté de la table, de la justesse du chevalet du diapason, et de la manière d'adapter les barres qui se trouvent collées contre la table d'harmonie.

Le squelette intérieur qui soutient tout le corps du clavecin est en bois de sapin ou en tilleul; les deux chevalets du diapason, ainsi que ceux placés auprès des leviers, sont presque toujours en bois de chêne, avec cette différence que le chevalet de l'octave est beaucoup plus bas et plus près des leviers que l'autre; le sommier, qui est l'endroit où les leviers sont adaptés, est en bois dur, tel que du chêne, de l'orme, etc., et il se trouve solidement fixé des deux côtés pour soutenir la tension des cordes; les registres et les guides intérieurs sont en bois de tilleul : les registres sont aussi garnis de peau pour empêcher le bruit des sautereaux, qui sont en poirier le plus lisse et le plus uni que l'on puisse trouver. Dans le clavecin, les cordes résonnent au moyen de petits becs de plume de corbeau placés dans les languettes des sautereaux. Aujourd'hui, cet instrument a cédé la place au piano. (Voir Piano.)

Clavecin acoustique, Clavecin harmonique. Ce sont deux instruments inventés, il y a soixante ans, par un certain de Verbès, à Paris. Ils se distinguent en ce que par leurs sons on peut imiter plusieurs instruments à cordes, à vent et de percussion, sans qu'il existe dans leur construction des tuyaux, des marteaux et des pédales.

Clavecin d'amour. Cet instrument a le même clavier et les mêmes tangentes que le clavecin, auquel il ressemble aussi dans la forme. Les cordes du clavecin d'amour sont cependant la moitié plus longues que celles de l'autre. La supériorité de cet instrument sur le clavicorde consiste en ce qu'il produit un son plus fort et plus durable, et modifie même son degré de force et de faiblesse.

Clavecin angélique. Cet instrument se distingue du clavecin à queue, en ce que les cordes, au lieu d'être pincées par

des plumes de corbeau, sont touchées par de petits morceaux de cuir revêtus de velours, qui donnent au son de la douceur.

Clavecin a archet. Cet instrument était monté de cordes de boyau, qu'on faisait résonner au moyen d'un archet garni de crins et mis en mouvement par une roue. Il y a quelques années, on a construit à Venise des clavecins à archet avec des améliorations importantes.

Clavecin double. Cet instrument a la forme de deux clavecins rapprochés l'un de l'autre, et à chaque extrémité il existe un ou deux claviers au-dessus l'un de l'autre, de façon que deux personnes peuvent jouer en même temps.

Clavecin électrique. C'est un instrument dans lequel la matière électrique produit le son comme le vent le produit dans l'orgue. Lorsqu'on touchait le clavecin électrique dans l'obscurité, les sons étaient accompagnés d'étincelles de feu, de façon que cet instrument était à la fois acoustique et oculaire.

Clavecin oculaire et Clavecin a couleurs. Le P. Louis-Bertrand Castel, inventeur de cet instrument, avait distribué entre les touches les couleurs d'après une certaine gradation, de manière que chaque touche, au moyen de la pression, produisait une couleur selon les principes qu'il avait établis.

Clavicorde. Le clavicorde appartient à cette espèce de clavecins acoustiques dans lesquels les cordes résonnent au moyen de petites languettes de cuivre attachées à l'extrémité de chaque corde.

Clavier. Le clavier est l'assemblage de toutes les touches du piano, lesquelles représentent tous les sons qui peuvent être employés dans l'harmonie.

Les instruments à clavier sont l'orgue, le piano, la vielle; les carillons ont aussi des claviers. Celui du piano a généralement six octaves et demie, qui commencent à l'*ut* placé au-dessous de l'extrême *m'* grave de la contrebasse à quatre cordes, et finissent à l'aigu au *fa* ou au *sol* qui se trouve immédiatement au-dessus du dernier *fa*. M. C. Pleyel, le célèbre facteur de Paris, a fait des pianos à queue de sept octaves, qui sont très-recherchés.

On appelle aussi clavier la portée générale ou somme des sons de tout le système qui résulte de la position relative des sept clefs.

Clef. Caractère de musique qui se met au commencement d'une portée, pour déterminer le degré d'élévation de cette portée dans le clavier général et indiquer les noms de toutes les

notes qu'elle contient dans la ligne de cette clef. Ce caractère, en faisant connaître les noms et les degrés d'intonation que l'on doit donner aux notes, ouvre pour ainsi dire la porte du chant, et c'est à cause de cette propriété qu'il a reçu le nom métaphorique de clef.

Le nombre des clefs est de sept, savoir : deux clefs de *fa*, quatre clefs d'*ut*, et la clef de *sol;* on se servait autrefois d'une huitième clef, celle de *sol* sur la première ligne. Mais on l'a supprimée comme inutile, attendu qu'elle donnait les mêmes résultats que celle de *fa* quatrième ligne.

Le nombre des clefs est égal à celui des voix. Il existe entre elles la différence d'une tierce qui se rencontre aussi dans le diapason d'une voix à celle qui la suit immédiatement; par ce moyen on peut maintenir chaque voix dans l'étendue de la portée, sans avoir recours trop souvent aux lignes additionnelles.

Ainsi la clef de *sol* présente le diapason du premier dessus ;

La clef d'*ut* sur la première ligne, celui du second dessus ;

La clef d'*ut* sur la deuxième, celui du contralto de femme ;

La clef d'*ut* sur la troisième, celui de la haute-contre ;

La clef d'*ut* sur la quatrième, celui du ténor ;

La clef de *fa* sur la troisième ligne, celui du baryton ou basse-taille ;

Enfin la clef de *fa* sur la quatrième représente le diapason de la voix de basse, la plus grave de toutes.

La clef de *fa* sur la troisième ligne est abandonnée, et l'on a pris l'habitude d'écrire les parties de baryton sur la clef de basse. La clef d'*ut* sur la deuxième ligne ne sert plus qu'au cor anglais, et les parties de contralto s'écrivent avec la clef d'*ut* sur la troisième ou la première ligne. On se sert néanmoins de ces deux clefs dans la transposition.

Clef. On appelle encore clef une espèce de croix de fer, percée par l'un de ses bouts d'un trou carré dans lequel on fait entrer la tête des chevilles des harpes, des pianos, des guitares, pour monter ou lâcher les cordes.

Clefs. Soupapes de métal, adaptées à certains instruments à vent, tels que le hautbois, la flûte, le basson, pour ouvrir ou fermer les trous que leur position rend inaccessibles aux doigts.

Cloche. Instrument de métal destiné à annoncer les cérémonies du culte divin. Les plus grandes cloches vinrent de la Campanie et de la ville de Nola.

Clochette. Ce petit corps sonore était en usage chez les anciens Hébreux. Les prêtres le portaient dans leurs habillements. Les païens s'en servirent aussi, et cet usage fut imité par les prêtres catholiques des premiers temps. Maintenant les clochettes sont employées comme jeu dans les orgues.

Coda, *queue*. On nomme ainsi une période ajoutée à celle qui pourrait finir un morceau, mais sans le terminer aussi complétement et avec autant d'éclat. Dans les menuets, les rondeaux et tous les morceaux à reprises, on vient à la *coda* après avoir fait toutes les reprises selon l'usage ordinaire. Quelquefois on met au-dessus de la *coda*, ces mots : *pour finir*.

Colison. Instrument inventé en Pologne il y a quelques années, et qui ressemble à un clavecin vertical armé de cordes de boyaux. Au lieu d'un clavier, on trouve entre les cordes de petits bâtons en bois de prunier, qu'on touche avec la main couverte d'un gant enduit de colophane. Le mouvement de vibration des bâtons se communique aux cordes qui rendent un son semblable à celui de l'*harmonica*.

Collecte. C'est un chant très-simple sur une courte sentence de la *Bible*, que les prêtres de quelques pays chantent devant l'autel dans les cérémonies du culte divin.

Colophane. Résine épurée dont on frotte les archets, pour rendre plus forte leur action sur les cordes.

Colorié. On dit musique coloriée par opposition à ce qu'on appelle musique monotone ; coloriée, c'est-à-dire variée par des pianos et des fortés qui forment des nuances bien entendues.

Coloris. Ce mot, dans l'art du chant, signifie que le chanteur doit conformer sa voix au sentiment qui domine dans la composition et dans chaque phrase en particulier.

Comarchios. Sorte de nome pour les flûtes dans l'ancienne musique des Grecs.

Come prima, come sopra. Expressions italiennes qui signifient *comme auparavant*, *comme ci-dessus*.

Comes. L'égale répétition d'un thème de fugue dans un autre ton.

Comique. En musique, le comique consiste dans une application particulière des expressions mélodieuses et harmonieuses de l'art, au moyen desquelles on tâche d'éveiller chez l'auditeur le sentiment de la gaieté. *Le chant parlant*, qui s'approche le

plus de la manière de parler ordinaire, est un des plus sûrs moyens d'arriver à ce résultat.

Comirs. Farceurs provençaux, sachant la musique, jouant des instruments, et débitant les ouvrages des troubadours. (Voyez Jongleurs, Pantomime.)

Comma. Petit intervalle dont on ne peut faire usage dans la musique pratique, mais dont les théoriciens sont obligés de tenir compte dans le calcul des proportions de l'échelle musicale.

Commissura. Mot latin qui signifiait autrefois une union harmonique de sons, dans laquelle, entre deux consonnances, on trouvait une dissonance.

Commodo, Commodément. Mot italien qui indique un mouvement intermédiaire entre la lenteur et la vitesse.

Compagnie du gonfalon. Espèce de confrérie fondée à Rome en 1264, qui représentait un drame en musique pendant la semaine sainte.

Comparaison des rapports. Dans la science canonique il arrive quelquefois qu'on doit comparer la puissance des rapports des intervalles et déterminer leur différence. Le moyen le plus facile pour pratiquer cette opération, c'est la soustraction, dont nous parlerons dans un article spécial.

Complainte. Espèce de romance populaire, d'un genre pathétique. Ce petit poëme est ordinairement le récit d'une histoire lamentable, qu'on suppose fait par le personnage même.

Complément. Le complément d'un intervalle est la quantité qui lui manque pour arriver à l'octave; ainsi la seconde et la septième, la tierce et la sixte, la quarte et la quinte sont compléments l'un de l'autre.

Complexio. On se servait de ce mot pour indiquer qu'à la fin d'une période on devait en répéter le commencement.

Complicato, Compliqué. On dit qu'une musique est compliquée lorsque l'enchaînement des parties qui la composent est soigneusement étudié et plein d'imitations artificielles.

Componium. Instrument inventé vers 1820 par un mécanicien hollandais, nommé Vinkel, et dont le mécanisme est resté un secret. Cet instrument, par une combinaison admirable, improvise des variations que MM. Biot et Catel ont dit être inépuisables dans un rapport qu'ils ont fait à l'Institut.

Composer. Inventer de la musique nouvelle selon les règles de l'art.

Compositeur. Celui qui compose de la musique d'après les règles de l'art. Mais tout l'art, toute la science possibles ne suffisent point sans le génie qui les met en œuvre. Quelque effort que l'on fasse, il faut être né musicien, autrement on ne fera jamais rien que de médiocre.

Composition musicale. Pris dans un sens général, ce mot exprime l'art d'inventer et d'écrire des chants, de les accompagner d'une bonne harmonie, de faire, en un mot, une pièce complète de musique avec toutes ses parties. C'est donc l'invention, la puissance créatrice qui constituent le compositeur original, le compositeur de génie. Ayez des idées neuves, parez-les de formes séduisantes, trouvez des mélodies simples, gracieuses, tendres et passionnées; offrez aux sens, à l'intelligence et au cœur une brillante série de tableaux, d'images et de sentiments; à ces conditions vous prendrez rang parmi les génies créateurs; la foule répétera vos chants, et votre nom deviendra populaire. Mais si, au lieu de toutes ces qualités, vous n'avez à votre disposition que des lieux communs, des banalités musicales, de ces phrases toutes faites qui ont couru dans toutes les partitions; si vous ne sentez en vous le souffle poétique, cette harmonie instinctive, ce démon musical qui fait pressentir des œuvres grandes et belles, croyez-nous, n'abordez pas la carrière de la composition.

Soyez plutôt maçon, si c'est votre métier.

On naît compositeur comme on naît poëte. En musique, comme en poésie, les connaissances les plus étendues et les combinaisons les plus savantes ne sauraient remplacer le génie. Une composition musicale vraiment distinguée suppose le développement et l'exercice des plus hautes facultés intellectuelles : elle exige à la fois de l'esprit, de l'âme et du goût; l'esprit qui crée et invente, l'âme qui s'émeut et se passionne, le goût qui choisit et dispose dans un ordre convenable les idées, les images. Tous les grands maîtres ont possédé à un degré éminent ces diverses facultés.

Cependant il ne faudrait pas conclure de ceci que l'étude, ce qu'on appelle la *science* musicale, dût être rejetée comme inutile. Bien loin de là, la profonde connaissance des règles dictées par l'expérience et la raison développe les idées du compositeur le mieux doué de la nature, et décuple les ressources de

son génie en l'habituant à se jouer sans effort des combinaisons les plus abstraites. Mais si une intelligence, même supérieure, a besoin du secours d'une éducation forte et solide pour féconder ses heureuses qualités, il faut bien se garder de tomber dans le fatal excès où quelques compositeurs modernes se sont laissé entraîner, en sacrifiant l'inspiration à la science du contre-point. Erreur funeste, et qui a été féconde en déceptions. La science ne saurait émouvoir si elle n'est vivifiée par l'imagination et le cœur. On remarquera que le plus grand nombre des compositeurs dont les œuvres ont acquis une juste popularité, ne semblent avoir déployé qu'une érudition extrêmement bornée. Dans leurs productions, l'aridité de la science disparaît sous les fleurs de la poésie.

Les théoriciens distinguent en musique deux sortes de compositions : les compositions *idéales* et les compositions *rigoureuses*. Dans les premières, le compositeur, se livrant entièrement à son imagination, n'envisage généralement qu'une partie principale, où toutes les idées ne sont liées entre elles que selon les règles du goût et de la cohérence, règles auxquelles on peut même déroger, soit pour l'expression et pour l'effet, et où toutes les parties sont absolument accessoires. Tels sont un air d'opéra, un solo de concerto, etc. Dans les compositions rigoureuses, le musicien traite, selon des lois très-précises, toutes les parties de la composition, lesquelles, bien que tendant à produire un effet unique et général, doivent se trouver disposées de façon à ce que chacune présente un intérêt particulier. C'est ce qui constitue l'art d'écrire à plusieurs parties *réelles*.

La composition se fait à divers nombres de parties. On spécifie ordinairement ce nombre par les termes de composition à deux, trois et quatre parties. Mais l'on comprend généralement sous le nom de composition à *grand nombre* celle qui est formée de plus de quatre parties. Parmi les compositions à grand nombre, on regarde comme la plus parfaite la composition à neuf parties réelles. Il est presque impossible de faire mouvoir un plus grand nombre de parties sans doubler le *dessin* de l'une ou de plusieurs d'entre elles.

Toute composition est vocale ou instrumentale. Dans la musique vocale, on doit d'abord avoir égard à l'étendue des voix. Dans les pièces d'un style sévère, dans les fugues, dans les chœurs, cette étendue ne doit pas excéder une dixième, parce

qu'au delà de cette limite le choriste crie dans le haut ou ne se fait pas entendre dans le bas. Dans les grands airs ou autres compositions libres, il est permis d'étendre l'échelle des mélodies, mais en ayant soin de circonscrire les phrases principales dans le diapason *naturel* des voix, et de n'aborder les sons aigus qu'accidentellement.

Dans la musique instrumentale, l'étendue des parties se règle sur l'étendue des instruments. L'Allemagne excelle surtout dans la musique instrumentale. Haydn, Mozart et Beethoven ont porté la symphonie à ses dernières limites.

La composition musicale se divise encore en composition religieuse, composition dramatique, composition de concert ou de salon.

Les compositions religieuses doivent avoir une physionomie grave, sévère, imposante, appropriée aux sentiments qu'elles expriment, à la majesté des édifices où elles sont exécutées. On retrouve ce caractère dans les canons et les fugues des treizième et quatorzième siècles ; mais c'est surtout à l'époque de la renaissance que la musique religieuse prit de beaux développements. Palestrina en fut à ces époques le représentant le plus brillant et le plus élevé. Plus tard, Pergolèse imprima à ce genre de composition cette teinte de tendresse et de mélancolie qui formait le caractère distinctif de son talent.

En Allemagne, Jean-Sébastien Bach, le plus illustre membre de cette famille si féconde en grands musiciens, parut au dix-huitième siècle, et nous a laissé, dans le genre sévère, des œuvres qui serviront éternellement de modèles. De nos jours, Rossini, dans son *Stabat*, a su allier le sentiment religieux aux formes gracieuses de la musique moderne ; et Donizetti a prouvé, dans son *Miserere*, que le style sévère de l'Église lui était aussi familier que les effets brillants du théâtre.

Indépendamment de la composition religieuse proprement dite, il en existe une autre qui participe à la fois de la musique religieuse et de la musique dramatique ; nous voulons parler de l'oratorio. Handel, dans le *Messie* et le *Judas Macchabée ;* Haydn, dans la *Création* et les *Saisons ;* Beethoven, dans le *Christ au mont des Oliviers*, ont laissé sous ce rapport des modèles accomplis.

La passion, le mouvement, la verve, le coloris, l'éclat des images, tels sont les caractères que doivent avoir les composi-

tions dramatiques. Ce genre est sans contredit le plus difficile de tous. Suivre le drame dans toutes ses phases, peindre toutes les situations, s'identifier à tous les personnages, animer les masses chorales et les faire participer à l'action ; marier les instruments et les voix de manière à ce que l'intérêt se soutienne constamment, telle est la tâche du compositeur dramatique. Pour la remplir avec succès, il faut une grande puissance de talent.

L'Allemagne et l'Italie ont rivalisé d'éclat, de verve et d'originalité dans la musique dramatique; la France peut aussi revendiquer sa part de gloire, et, sous ce rapport, l'école française de nos jours peut citer avec orgueil *Guillaume Tell* de Rossini, la *Vestale* de Spontini, *Robert le Diable* de Meyerbeer, la *Muette de Portici* d'Auber, *Dom Sébastien*, de Donizetti.

Parlons maintenant des compositions de concert et de salon. On comprend dans cette catégorie les sonates, les concertos, et ce qu'on appelle aujourd'hui *fantaisies* sur le piano, sur le violon et sur la harpe, etc. Le caractère de ces productions est la coquetterie, la légèreté et la grâce. Bocchérini, Haydn, Mozart, Viotti, ont laissé des chefs-d'œuvre dans ce genre ; et, parmi nos contemporains, les Paganini, les Baillot, les Bertini, les Labarre, les Herz, les Kalkbrenner, les Zimmermann, les Vieuxtemps, les Beriot, les Thalberg, les Prudent, les Sivori, les Tulou, les Moschelès, les Bénédict, etc., ont suivi avec succès les traces de ces maîtres fameux.

Parmi les compositions de concert et de salon, n'oublions pas de mentionner la *Romance*. Sous ce rapport, l'école française s'est placée sans contredit au premier rang dans le monde musical. Rien n'égale la vogue et la popularité dont jouissent en Europe quelques-uns de nos compositeurs de romances, et notamment MM. Romagnési, Panseron, madame Duchange, mademoiselle L. Puget, M. Théodore Labarre, etc. Mais aussi quel sentiment, quelle naïveté, quelle grâce, quelle délicatesse, quel goût exquis dans leurs petits drames, dans leurs charmantes créations !

En Allemagne, les liéders de Schubert ont ouvert une route nouvelle aux compositeurs de salon et de concert. Sous l'influence des délicieuses mélodies de ce maître, le caractère de la romance française s'est agrandi et développé. C'est à Nourrit que l'art musical, en France, est redevable de ce progrès, car c'est ce

grand artiste qui a révélé parmi nous les œuvres de François Schubert.

Composto, Composé. Ce mot se rapporte, 1° aux intervalles, et l'on nomme intervalle composé celui qui passe l'étendue de l'octave; 2° A la mesure et aux temps, et l'on appelle mesures composées celles qui sont désignées par deux chiffres.

Compressore, Rasette. Fild'archal mobile qui fixe l'exacte longueur de la languette dans les tuyaux à anches.

Comus. Nom d'un air de danse des anciens.

Con anima, avec âme, en donnant à toutes les notes l'expression nécessaire, et en renonçant même à l'observation scrupuleuse de la mesure, si par ce sacrifice on peut produire plus d'effet et d'expression.

Con brio, avec éclat, force, vivacité.

Concatinatione armonica, enchaînement harmonique. On emploie ce mot quand la basse exécute un mouvement progressif, de façon, qu'un, deux, ou trois sons, composant un accord, demeurent invariables dans l'accord suivant.

Concentus. (Voyez Accord.)

Concert. Ce mot vient du latin *concinere*, et signifie une réunion de musiciens qui exécutent des morceaux de musique vocale et instrumentale. En Italie, un concert se nomme Académia.

Concert spirituel. Concert où l'on ne chante que de la musique d'église, et d'où l'on exclut les morceaux d'opéra. Le concert spirituel a été fondé en 1725, par Anne Dunican, dit Philidor, musicien de la chambre du roi et frère aîné du musicien de ce nom.

Concertante, Concertant. Se dit particulièrement d'un morceau de musique dans lequel les différentes parties brillent alternativement. Ainsi, l'on dit, un duo, un quatuor concertant, pour indiquer des pièces dans lesquelles deux ou quatre parties concertent.

Concertare, Concerter. Exercice de deux ou plusieurs voix ou instruments ensemble, afin que l'exécution de la composition soit plus uniforme, plus égale, et qu'elle ait la même force et la même expression.

Concertato, Concerté. Ce mot, d'origine italienne, signifie un style de musique d'église plus brillant que le style sévère à capella (de chapelle).

Concertino. Dans quelques paays d'Italie on appelle con-

certino la partie du premier violon, chef-d'orchestre, où se trouvent marqués tous les passages obligés des instruments.

Concertiste. Celui qui joue ou qui chante dans un concert.

Concerto. On appelle concerto une pièce de musique faite pour quelque instrument particulier, qui joue seul de temps en temps avec un simple accompagnement, après un commencement d'orchestre ; et la pièce continue ainsi toujours alternativement entre le même instrument récitant et l'orchestre en chœur. Il y a des concertos de piano, de violon, de flûte, etc. Un concerto est ordinairement composé d'un adagio, d'un allégro et d'un rondeau. Le concerto a pris, depuis quelque temps, plus de développement et s'est élevé presque à la hauteur de la symphonie. C'est surtout au célèbre violoniste H. Vieuxtemps qu'on est redevable de ce progrès.

Le concerto a été inventé pour placer en première ligne l'instrument favori, et le présenter de la manière la plus avantageuse, en établissant des contrastes entre le fracas harmonique d'un orchestre nombreux et les doux accents, les brillantes périodes du virtuose. Le concerto est le morceau de musique qui exige le plus de talent pour l'exécution.

Concinni, Inconcinni. La voix humaine a deux espèces de sons : les sons *articulés* et les sons *modulés*. Les sons articulés, appelés en latin *inconcinni*, sont ceux de la parole, qui, par leurs mouvements continuels, ne peuvent pas être appréciés par l'oreille. Les sons *modulés*, appelés *concinni*, sont au contraire ceux du chant, qui, par leur mouvement modéré, peuvent tous être appréciés.

Condotto, Conduit. Tube par lequel le vent passe des soufflets dans les sommiers.

Conduite. C'est, dans un morceau de musique, l'art d'agencer une idée principale avec les idées accessoires, de ramener le motif à propos sans en abuser, d'enchaîner ses modulations, en ne leur donnant ni trop ni trop peu d'étendue.

Con espressione. Avec expression.

Concours. Assemblée de musiciens et de connaisseurs autorisée, dans laquelle une place vacante de maître de chapelle, de violoniste, etc., est emportée à la pluralité des suffrages par le concurrent le plus habile.

Conjoint se dit d'un intervalle ou degré. On appelle degrés conjoints ceux qui sont disposés entre eux de telle manière que

le son le plus aigu du degré inférieur se trouve à l'unisson du son le plus grave du degré supérieur.

Con moto. Ces mots, joints à celui qui indique le mouvement d'un morceau de musique, signifient que l'on doit donner un degré de plus en vitesse au mouvement indiqué.

Connaisseur. Le connaisseur est celui qui non-seulement sent le beau dans les œuvres de l'art, mais qui possède aussi, sur la partie mécanique et esthétique de l'art, des connaissances suffisantes pour pouvoir juger sainement du mérite des ouvrages.

Conservatoire. C'est le nom que l'on donne aux grandes écoles de musique, parce qu'elles sont destinées à propager l'art et à le conserver dans toute sa pureté. C'est en Italie que furent fondés, au dix-septième siècle, les premiers Conservatoires. Ceux de Naples furent une source de chanteurs célèbres et de compositeurs éminents. Il suffit de citer Scarlati, Porpora, Durante, Leo, Pergolèse, etc. Mais les plus beaux jours de ces établissements sont malheureusement passés. Leur réunion en une seule école fut préjudiciable aux progrès de l'art. — Après les Conservatoires de Naples venaient ceux de Venise, qui étaient entièrement consacrés aux femmes, comme ceux de Naples l'étaient aux hommes. On en comptait quatre : l'*Ospedato della pieta*, le *Mendicanti*, le *Incurabili* et l'*Ospedaleto di san Giovani*. Deux de ces Conservatoires cessèrent dans les dernières années de la république. Celui des *Mendicanti* exista jusqu'à l'époque de la révolution. Celui de la *Pieta*, où sont les enfants trouvés, existe encore aujourd'hui.

Parmi les Conservatoires existant en Europe, celui de Paris fut fondé en 1793, celui de Milan en 1807, celui d'Espagne en 1830, ceux de Vienne et de Varsovie en 1821. Quelques autres Conservatoires ont été fondés dans ces derniers temps, sous divers titres, à Prague, Berlin, Londres et Bruxelles.

Presque tout ce qu'il y a en France de plus habile en chanteurs, en compositeurs, en instrumentistes, professent au Conservatoire de Paris. C'est, de tous les établissements de ce genre, celui qui est conçu sur le plan le plus vaste. Il a rendu des services immenses à la nation, et formé des milliers d'instrumentistes qui, pour l'ensemble, la vigueur, l'élégance de leur exécution, n'ont pas de rivaux au monde. — Le Conservatoire de Paris, fondé par le vénérable Sarrette, dirigé plus tard par Ché-

rubini, l'est maintenant par M. Auber, une des illustrations de l'École française.

Consonnance. La consonnance est l'intervalle qui, dans l'union de deux sons dont les rapports offrent la plus grande clarté, procure à l'ouïe le plus grand degré de satisfaction et de plaisir. — Parmi les consonnances on compte : 1° l'octave, à laquelle appartient aussi l'unisson ; 2° la quinte naturelle ; 3° la quarte naturelle ; 4° la tierce majeure et mineure ; 5° la sixte majeure et mineure.

On appelle consonnances parfaites les intervalles dont les rapports se rapprochent le plus de l'unité. Ces intervalles sont l'octave, la quinte naturelle et la quarte naturelle. Les autres, c'est-à-dire les tierces et les sixtes majeures et mineures, s'appellent consonnances imparfaites, à cause de leur plus grande distance de l'unité.

Consonnante, Consonnant. Un intervalle consonnant est celui qui donne une consonnance ou qui en produit l'effet. Un accord consonnant est celui qui n'est composé que de consonnances.

Consonnante. C'est le nom que l'on donne à un grand instrument qui n'est plus en usage. La consonnante tenait du clavecin et de la harpe. Sa table d'harmonie était montée des deux côtés de cordes qu'on pinçait avec les doigts.

Contra, ou Contre. Ce mot signifiait anciennement la voix d'alto. Il était appliqué particulièrement à toutes les parties destinées à faire harmonie avec une autre, ou plutôt contre une autre.

Contrabasso, Contrebasse. La contrebasse est l'instrument le plus grand de la famille des violons. Ses sons résonnent à l'octave basse de ceux du violoncelle. La contrebasse est le fondement des orchestres. Aucun autre instrument ne saurait la suppléer. La richesse de ses sons, son rhythme plein de franchise et de pompe, et surtout l'ordre admirable qu'elle porte dans les masses harmoniques signalent partout sa présence.

Contrebasso, Contrebasse. Jeu d'orgue dont les tuyaux sont de seize ou trente-deux pieds, ouverts ou fermés selon la qualité de l'orgue.

Contradanza, Contredanse. La contredanse est formée de diverses figures résultant de la position des danseurs. En France on donne à ces figures les noms de *pantalon*, *été*, *trémise*, *pastourelle*, *chassé-croisé*, *galop*.

CONTRALTO signifie haute-contre. Mais on a conservé ce mot italien pour l'appliquer à la haute-contre des femmes, et la distinguer ainsi de celle des hommes. Ces deux sortes de voix diffèrent ensemble d'une tierce environ. Le contralto s'élève jusqu'au *mi*, les bornes de la haute-contre sont fixées à l'*ut*.

Le contralto est pour les femmes ce que la voix de basse est pour les hommes, la plus grave de toutes. Son étendue est la même, une octave plus haut.

CONTRAPUNTISTA, CONTRE-POINTISTE. Le contre-pointiste, dans la véritable acception du mot, est celui qui, d'après les règles scolastiques, combine l'union des sons, observe exactement l'orthographe lorsqu'il trace leurs signes sur le papier, et ne s'occupe enfin que de la partie scientifique de l'art.

CONTRAPUNTO, CONTRE-POINTS. A l'époque où la musique à plusieurs voix reçut son premier perfectionnement, on marqua sur les lignes des points au lieu de notes. Quand on voulait ajouter à une mélodie une ou plusieurs voix, on ajoutait aux points qui existaient déjà d'autres points l'un sur l'autre, ou l'un contre l'autre, et c'est ce qu'on appelait *contrapuntare*. Cette expression a été conservée comme une expression technique, en sorte qu'aujourd'hui le mot contre-points, dans son acception la plus étendue, désigne tout ce qui appartient à la partie harmonique de la composition musicale.

Par le mot contre-point, pris dans le sens le plus restreint, on entend la qualité particulière des voix unies à un chant donné. Si ces voix sont disposées de manière à ce qu'on puisse les renverser, c'est-à-dire à ce que la voix supérieure devienne voix fondamentale, et *vice versâ*, alors on l'appellera contre-point double. On lui donnera au contraire le nom de contre-point simple, si le renversement ne peut avoir lieu sans choquer les règles de l'art. Le contre-point simple à deux ou plusieurs voix, ayant des notes d'une égale valeur placées les unes contre les autres, s'appelle contre-point *égal*. En mettant deux, trois ou quatre notes contre une note de la mélodie, il prendra le nom de contre-point inégal ou figuré. En ajoutant ensuite à ce chant des mélodies composées de diverses valeurs, on aura le contre-point mixte ou fleuri.

CONTRASTE. C'est la réunion de choses opposées les unes aux autres, qui en arrivant tout à coup arrêtent d'abord l'attention de l'auditeur, et se rendent agréables par leur air de nouveauté. Par exemple, le *forte* produit un plus grand effet après le *piano*,

et le piano après le forte, si toutefois l'un suit immédiatement l'autre.

Contrassenso, Contre-sens. Vice dans lequel tombe le compositeur quand il rend une autre pensée que celle qu'il doit rendre. C'est donc un contre-sens dans l'expression, quand la musique est triste lorsqu'elle devrait être gaie, légère lorsqu'elle devrait être grave, et réciproquement.

Contrattempo, Contre-temps. Aller à contre-temps, c'est manquer à la mesure, ne point attaquer en mesure.

Coperto, Couvert. Ce mot indique, en italien, qu'on doit couvrir d'un drap les timbales, afin d'en amortir le son.

Copiare, Copier. Transcrire un morceau de musique. Ce mot désigne, en outre, le plagiat d'un compositeur qui s'approprie des passages entiers d'autres compositeurs, et les fait passer pour siens comme s'ils étaient sortis de sa plume.

Copista, Copiste. Celui qui fait profession de copier de la musique, d'extraire des parties séparées d'une partition, ou qui les double pour qu'elle s'exécute avec orchestre.

Copula de rapporti (somme des rapports). C'est cette partie de la doctrine mathématique qui apprend à réunir ensemble plusieurs rapports d'intervalles, de façon que le second membre du premier rapport constitue en même temps le premier membre du rapport suivant. Cette opération s'exécute ordinairement au moyen de la règle de trois.

Cor. Instrument à vent et à embouchure. Consacré à la chasse dès son origine, le cor a été appelé depuis à de plus hautes destinées, et a passé des mains du chasseur dans celles des plus habiles exécutants. Cette voix rauque et sauvage, la terreur des hôtes des bois, s'est adoucie au point de nous ravir par des sons flatteurs. L'art des Punta, des Duvernoi, des Dauprat, des Gallay, lui donnant une nouvelle existence, l'a enrichie d'une multitude de tons que la nature semblait lui vouloir refuser. Brillant et sonore dans tout ce qui rappelle sa destination primitive, le cor est tendre et pathétique dans le *cantabile*. Un jeune corniste, M. Vivier, a trouvé le secret de tirer du cor quatre sons simultanés.

Le cor étant un tuyau sonore ouvert par les deux bouts, et privé des trous qui, dans le hautbois et la clarinette, servent à modifier les sons, c'est au moyen de la pression plus ou moins forte des lèvres sur l'embouchure qu'on parvient à rendre des

sons différents ; mais comme de cette manière on ne peut faire résonner que la tonique et les aliquotes, on se verrait réduit à demeurer constamment dans le même ton, si l'on n'avait recours à divers corps de rechange, qui, en s'adaptant à l'instrument, servent à élever ou à abaisser son intonation.

Cor anglais. Cet instrument tient, dans la famille du hautbois, la même place que la viole dans celle du violon. Le cor anglais a été inventé par Joseph Ferlendis de Bergame, et il y a à peine soixante ans qu'il est en usage dans les orchestres. Le cor anglais a la forme du hautbois, dans des proportions plus fortes : il est un peu recourbé, et son pavillon se termine en boule au lieu d'être évasé comme celui du hautbois. Le cor anglais sonne une quinte plus bas que le hautbois, à cause de la longueur de son tube. Les sons du cor anglais, propres à la tendresse, à la mélancolie, ne se font admettre dans l'orchestre que pour l'exécution de quelques solos.

Cor de basset. Cet instrument, qui unit à la douceur de ses sons quelque chose de sérieux et de sombre, a été inventé, en 1770, à Passaw en Bavière. En 1782, M. Lotz, à Presbourg, a beaucoup contribué à son perfectionnement. Le cor de basset est de la nature de la clarinette, et n'en diffère qu'en ce qu'il est un peu plus grand, et en ce que sa forme est un peu recourbée ; mais il ressemble à la clarinette, non-seulement dans les parties constitutives et dans le son, mais encore dans ce qui regarde l'intonation, l'embouchure, le doigté, de façon que tout clarinettiste peut jouer de cet instrument sans difficulté.

Cor a pistons. L'invention du cor à pistons est due à Jean Henri Stœlzel, qui était originaire de Scheibemberg en Saxe, où il naquit en 1777. En 1806, il conçut l'idée de perfectionner les instruments de cuivre, en augmentant leur échelle diatonique et chromatique. Il fit entendre, à Breslaw en Silésie, un cor sur lequel il avait appliqué son nouveau système. Sa découverte ayant été goûtée, il la publia en 1814, et joua dans plusieurs concerts.

Voici les bases sur lesquelles a été construit le cor à pistons. Ne rien changer au caractère du cor ordinaire, conserver les bonnes notes, rectifier la justesse de celles qui sont fausses, rendre l'éclat aux sourdes et remplir toutes les lacunes.

Cor russe. Les Russes ont une musique de cor d'un effet étonnant. Vingt, trente, quarante musiciens ont chacun une

espèce de cor qui ne donne qu'une seule note. Ces cors sont accordés de telle manière qu'ils fournissent, comme les tuyaux de l'orgue, toutes les notes nécessaires pour exécuter un morceau de musique avec les accompagnements. Cette espèce d'orchestre rend un son plus fort, plus nourri que nos instruments à vent. Par un temps calme, on entend cette musique d'une lieue et demie, et même de deux lieues. Un habile orchestre russe peut exécuter des quatuors, des symphonies, des concertos, des fugues, et faire les traits et les trilles avec la plus grande netteté.

Corale, Antiphonaire. (Voyez Antiphonaire.)

Corda genitrice, Corde génératrice. C'est ainsi qu'on appelle ordinairement cette corde de laquelle dérive la série des sons qui compose la modulation ou la tonique.

Corda nemica, Corde ennemie. Quelques maîtres de chant italien nomment ainsi le premier son du registre de la voix de tête, à cause de la difficulté qu'on éprouve à l'atteindre, en y passant du registre de la voix de poitrine.

Corda sonora, Corde sonore. Corde tendue qui sert à faire des expériences physiques et acoustiques, au moyen desquelles on explique la théorie du son.

Cordes. Les cordes des instruments sont de diverses matières, selon la manière dont on doit exciter en elles le frémissement nécessaire pour produire le son et faire vibrer l'air dans les tables d'harmonie. — Les cordes attaquées par frottement sont faites avec les boyaux de certains animaux; telles sont les cordes du violon, de la viole, de la basse. Les cordes frappées sont toujours de métal. On met des cordes de laiton aux octaves basses du piano; celles d'acier servent pour les tons moyens et les tons élevés. Les cordes pincées sont de boyau, de métal et de soie, selon l'instrument auquel on les destine. La harpe et la guitare sont montées avec des cordes de boyau et des cordes de soie; la mandoline avec des cordes métalliques.

La contexture d'une corde influe sur le son qu'elle doit produire. Une chanterelle de violon, recouverte dans toute sa longueur avec un fil de laiton très-délié, sert de quatrième corde au même instrument. Les cordes filées de la harpe et de la guitarre sont de soie.

Cordomètre. Instrument au moyen duquel on peut mesurer la grosseur des cordes pour maintenir l'accord d'un instrument dans un égal degré de force. Il y en a de plusieurs espèces. Le

meilleur cordomètre est celui qui est formé de deux petits morceaux de fer ou de cuivre de la longueur de six à sept pouces environ, qu'on attache avec des vis à une de leurs extrémités, et qui sont éloignés à l'autre extrémité de trois, quatre lignes et davantage, de façon qu'il existe un vide qui va toujours en diminuant et se perd tout à fait auprès des vis.

Corico, Chorique. Espèce de flûte qui accompagnait autrefois les dithyrambes.

Corista (diapason). On donne le nom de diapason à un petit instrument monotone, ayant à peu près la forme d'une petite fourche, et qui est fait d'acier trempé. On le met en vibration en frappant l'une de ses branches, ou en les écartant l'une de l'autre avec violence, et l'on donne de l'intensité au son qu'il produit en appuyant son manche sur un corps dur. En France, ce son est à l'unisson du *la;* et selon que ce *la* est plus ou moins élevé, on dit que le diapason est haut ou bas.

Cornemuse. Instrument à vent avec des chalumeaux à anche. — Les parties de la cornemuse sont la peau de mouton, qu'on enfle comme un ballon, et le vent n'a d'issue que par trois chalumeaux qui y sont adaptés.

Cornet. Jeu d'orgue composé de quatre tuyaux, qui résonnent à la fois sur chaque touche, et qui sont accordés à l'octave, à la double quinte et à la triple tierce.

Cornet. Le cornet est le plus ancien de tous les instruments qui sont actuellement en usage. Sa forme très-simple et la difficulté de son embouchure semblent le prouver. Il est fait en corne et percé de sept trous, dont un sert au pouce de la main gauche. Il est de la longueur de deux pieds environ, et on en joue comme de la trompette. L'étendue du cornet, dans toute la gamme diatonico-chromatique, est depuis le *la*, clef de violon au-dessous des lignes, jusqu'au *mi* au-dessus des lignes.

Cornet acoustique. Ce cornet a été inventé, il y a quelques années, par M. Dall'Armis, pour aider les sourds à entendre.

Cornet a bouquin. Cet instrument ne se distingue du cor de chasse que par sa dimension plus petite et son embouchure qui est attachée au corps du cornet.

Cornet a pistons. Le cornet à pistons doit sa naissance à la trompette; car le cornet n'est autre chose qu'une petite trompette qui possède des tons plus aigus. Le mécanisme du cornet à pistons est semblable en tous points à celui de la trompette,

c'est-à-dire que les pistons remplissent les mêmes fonctions. L'instrument offrant par sa nature des sons plus aigus que ceux de la trompette, son étendue est par conséquent renfermée dans un espace moins grand. Le rapport qu'on peut établir entre eux est celui qui existe entre le violon et l'alto.

Cornista, Corniste. Musicien qui joue du cor.

Corps d'harmonie. C'est ainsi qu'on appelle quelquefois un accord complet, tel que la triade ou accord parfait ; l'accord de septième.

Corps de voix. Les voix humaines ont différents degrés de force et d'étendue. Le nombre de ces degrés, lorsqu'il s'agit de la force, se nomme corps de voix, et volume lorsqu'il s'agit de l'étendue. Ainsi, de deux voix semblables qui forment le même son, celle-là aura plus de corps qui se fera entendre davantage et à une plus grande distance.

Corps sonore. On appelle ainsi tout corps qui rend ou peut rendre immédiatement du son. Il ne suit pas de cette définition que tout instrument de musique soit un corps sonore. On ne doit donner ce nom qu'à la partie de l'instrument qui sonne elle-même, et sans laquelle il n'y aurait point de son. Ainsi, dans un violoncelle et dans un violon, chaque corde est un corps sonore ; mais la caisse de l'instrument, qui ne fait que représenter et réfléchir les sons, n'est point le corps sonore et n'en fait point partie.

Correct se dit de cette perfection qu'on apporte dans le travail d'un ouvrage où l'on a suivi avec la plus grande exactitude possible toutes les règles de l'art. Une composition musicale est correcte toutes les fois qu'on observe les règles prescrites par la mélodie et l'harmonie.

Coryphée. Chanteur qui, après avoir exécuté les solos qui se rencontrent dans les chœurs, se joint ensuite aux simples choristes dans l'ensemble.

Cosaque. Danse des cosaques en mesure de 2|4, et dont la mélodie est à deux reprises, de huit mesures et d'un mouvement modéré.

Costumes dans leurs rapports avec l'opéra. Sous Louis XIII et Louis XIV, les acteurs, dans la comédie, étaient vêtus sur le théâtre comme à la ville. Dans la tragédie, leur costume ne ressemblait en rien à la réalité. Dans l'opéra, le costume des personnages mythologiques offrait un mélange bizarre et incohé-

rent dont il serait difficile de rendre compte. La mode et son inconstance influèrent sur ces costumes imaginaires, et l'on vit, sous Louis XV, les nymphes et les faunes venir danser sur nos scènes lyriques avec des paniers et des bouffants, tout couverts de gaze, bouillonnés avec des rubans. Quelques artistes voulurent introduire des réformes dans les costumes de théâtre; mais l'amélioration qu'ils y apportèrent se borna à exclure les paniers des actrices et les chapeaux à plumes des acteurs; à introduire dans les sujets asiatiques tantôt un habit turc, tantôt une peau de tigre en forme de manteau; puis l'habit français du seizième siècle pour les sujets relatifs à la chevalerie.

Ces améliorations étaient bien loin d'atteindre les perfectionnements que Talma fit adopter vers 1791. La tragédie de *Charles IX*, jouée alors au Théâtre-Français, est le premier ouvrage où l'on ait suivi le costume avec une rigoureuse exactitude. Cette innovation fut tellement goûtée du public, qu'elle s'étendit bientôt à d'autres théâtres, et notamment à l'Académie royale de musique.

Cependant, on doit avouer que le zèle ne se soutint pas en tout point. Ainsi, on vit à l'Opéra la *Sémiramis* de Catel jouée dans un palais d'architecture corinthienne, dont les jardins se trouvaient remplis de plantes d'Amérique. Un trône était placé sous une draperie de mauvais goût, ressemblant à ce qu'on nommait, il y a cinquante ans, un baldaquin à la polonaise.

Aujourd'hui, dans beaucoup de nos théâtres, les principaux acteurs ont un costume assez conforme à leur rôle; mais l'économie d'un côté, de l'autre l'ignorance des personnes chargées de la confection des costumes, produisent souvent des anachronismes bien ridicules. Il n'est pas rare de voir dans un opéra, surtout en province, les premiers rôles vêtus de costumes rappelant le règne de Charles VII, tandis que les soldats qu'ils commandent sont habillés comme les militaires du temps de Henri IV. Les chœurs de chanteuses et de danseuses ne sont pas plus conformes au goût de l'époque; et tandis que les unes sont vêtues à la française, les autres portent des habits suisses, ou bien elles ont un corset d'une époque et une toque d'une autre.

M. Duponchel, grâce aux conseils de l'illustre Nourrit, introduisit à l'Opéra une nouvelle réforme. La sévérité des costumes ne s'est pas bornée à celle des habits et des coiffures; la même

exactitude a été apportée dans les meubles et dans tous les accessoires. Des améliorations analogues ont eu lieu à l'Opéra-Comique, et le Théâtre-Italien maintenant commence à nous habituer à un grand luxe de costumes et de décors.

Espérons qu'on ne cessera pas de marcher dans cette voie de progrès, et que des motifs d'économie ne viendront pas interrompre la marche des améliorations dont on a vu de si admirables effets dans *Robert le Diable*, *la Juive*, *les Martyrs*, *Dom Sébastien* et quelques autres productions modernes.

Couleur locale. C'est donner à la musique d'un opéra, d'un ballet, le caractère de la musique du pays où se passe la scène.

Couleur des sons. (Voyez Timbre.)

Coup. On dit en musique *coup de langue*, *coup de gosier*, *coup d'archet*. C'est une manière de lancer le son pour la voix et pour les instruments, et d'où dépend souvent l'exécution la plus parfaite. Le coup de langue pour les instruments à vent a besoin d'être net, détaché, rapide. Le coup d'archet pour les instruments à cordes a besoin d'être distinct, ferme, moelleux. Le coup de gosier demanderait encore des précautions plus grandes. Mais cette expression n'est plus en usage, et ne sert maintenant qu'à désigner ces grands éclats de voix que les chanteurs du temps de Rameau prodiguaient dans notre ancienne musique. La voix ne doit pas être jetée avec effort, elle doit être portée naturellement sans être traînée ni saccadée, et ne pas présenter l'idée d'un *coup*.

Coup de fouet. C'est un certain effet plus fort, plus brillant que tout le reste, par lequel on termine un morceau de musique pour obtenir des applaudissements. C'est pour donner le coup de fouet qu'on place quelquefois des transitions vers la fin des morceaux de musique, et qu'on les termine presque toujours par un *forte* et même par un *fortissimo*. Le grand *crescendo* n'a pas d'autre but. Il y a pourtant certains morceaux qu'on ne pourrait terminer par un coup de fouet sans en détruire entièrement l'expression, comme un sommeil, un nocturne, une cavatine pleine de sentiment et de suavité, et toute espèce de chant qui doit finir piano. Ces morceaux n'en seront pas moins applaudis, s'ils sont d'ailleurs bien faits. Au surplus, ce n'est pas aux bravos d'un moment que prétend l'homme de génie, mais à une estime durable.

Couplet. Nom qu'on donne dans les romances et les chansons à cette partie du poëme qu'on appelle strophes dans les odes.

Coupure. Suppression que l'on fait d'un certain nombre de périodes dans le courant d'un morceau de musique, pour en rendre la marche plus rapide. C'est aux premières représentations d'un opéra que se font habituellement les coupures. Celles-là sont réglées sur le besoin que l'on a de passer plus vite de telle situation à telle autre, et d'activer ainsi le jeu de la scène. On les demande au compositeur, qui du premier coup d'œil voit ce qu'il doit sacrifier, et qui d'un trait de plume a bientôt rajusté les deux bouts.

Courante. Air à trois temps, propre à une danse ainsi nommée à cause des allées et des venues dont elle était remplie. Cet air n'est plus en usage, non plus que la danse dont il porte le nom.

Couronne. Trait en demi-cercle qui couronne le point d'orgue et le point d'arrêt ou de repos.

Crembalum. Instrument des Romains, qui, selon quelques-uns, ressemblait aux castagnettes, et, selon plusieurs autres, n'était qu'une guimbarde.

Crescendo. Ce mot italien signifie en *croissant*, en *augmentant*. Le crescendo consiste à prendre le son avec autant de douceur qu'il est possible, et à le conduire par degrés imperceptibles jusqu'au plus grand éclat. Cet effet est fort beau, et termine bien une symphonie. Presque toutes les ouvertures d'opéra arrivent à leurs derniers effets par un *crescendo* sur la tonique gardée en pédale.

Crescere (monter). On dit en italien qu'un chanteur *cresce*, qu'un instrumentiste *cresce* (joue ou chante trop haut), lorsque leur intonation est plus élevée qu'elle ne doit être. La cause de ce défaut est naturelle ou accidentelle.

Crier. C'est exagérer la force des sons de la voix en chantant. Ce défaut est celui des chanteurs dont la voix ne se produit point avec facilité.

Cristallocorde. Nom d'un clavecin inventé à Paris en 1785, par un certain Boyer, Allemand. Cet instrument avait des cordes de cristal.

Critique musicale. La véritable critique musicale suppose de grandes et profondes connaissances dans l'art, ainsi qu'un goût exquis. Elle ne se contente pas seulement d'examiner les compositions d'après leur forme extérieure et technique, mais encore elle les apprécie d'après leur caractère esthétique. Si en outre cette critique est impartiale, claire, écrite dans un langage

convenable, dégagée de toute passion, elle encouragera l'art, perfectionnera le goût. Il faut avouer pourtant, qu'à part de rares et honorables exceptions, de telles critiques ne remplissent pas souvent les colonnes de nos journaux périodiques.

Crivello (crible). Planche percée de trous, qui est destinée à maintenir les tuyaux dont les embouchures sont placées dans le sommier de l'orgue.

Crociato (croisé). Les parties se croisent, lorsque la plus élevée, en descendant, se trouve plus basse que la partie qui était auparavant plus grave, laquelle, en montant, devient à son tour la plus élevée.

Crodias. Nom grec des flûtes.

Croix. Signe qui marquait la trille dans l'ancienne musique. On se sert d'une petite croix pour désigner dans une basse chiffrée les intervalles augmentés. La quarte augmentée se chiffre par un quatre précédé d'une croix, + 4. Quelques auteurs chiffrent l'accord de la septième dominante par un sept avec une croix au-dessous, $\frac{7}{+}$.

Cromorne. Mot tiré de l'allemand, et qui signifie *cor tordu.* Cet instrument est représenté comme une corne de bœuf tordue, avec quatre trous dans la partie inférieure.

Croque-Note. Nom qu'on donne par dérision à ces musiciens ineptes qui, versés dans la combinaison des notes, et en état de rendre à livre ouvert les compositions les plus difficiles, exécutent au surplus sans sentiment, sans expression, sans goût. Un croque-note rendant plutôt les sons que les phrases, lit la musique la plus énergique sans y rien comprendre, comme un maître d'école pourrait lire un chef-d'œuvre d'éloquence écrit avec les caractères de sa langue, dans une langue qu'il n'entendrait pas.

Crotales. Instrument de percussion composé de deux pièces de fer ressemblant assez à deux écuelles rondes, fort épaisses et peu concaves. On en joue de la même manière que des cymbales. Les crotales sont encore en usage en Provence, où elles ont reçu le nom de *chaplachoon*.

Cruma. Les Latins donnaient ce nom à certains instruments formés de plusieurs vases de terre en forme d'huîtres, ou autrement, qui, en les frappant les uns contre les autres, produisaient un son.

Cruscitiros. C'est le nom d'une chanson de danse des anciens Grecs, accompagnée de flûtes.

Cuvette. La cuvette est une partie de la harpe qui sert de base à l'instrument; elle contient le mouvement par lequel les pédales attirent les tringles qui mettent en jeu le mécanisme renfermé dans la console. A chaque côté de la cuvette figurent les pédales : il y en a quatre à droite et trois à gauche.

Cymbale. Jeu d'orgue, à bouche et à étain. Il est compris parmi les jeux de mutations.

Cymbales. Instrument de percussion composé de deux plaques circulaires d'airain, d'un pied de diamètre et d'une ligne d'épaisseur, ayant chacune à leur centre une petite concavité et un trou dans lequel on introduit une double courroie. Pour jouer de cet instrument, on passe les mains dans ces courroies, et l'on frappe les cymbales l'une contre l'autre du côté creux. Le son qu'elles rendent, quoique très-éclatant, n'est pas appréciable.

On réunit les frappements des cymbales à ceux de la grosse caisse, pour marquer le rhythme, ou seulement la mesure, dans les marches guerrières, les airs de danse fortement caractérisés, et les ouvertures, symphonies et chœurs qui ont une couleur militaire.

Czakan. Espèce de flûte, en forme de canne, qui a eu de la vogue en Allemagne, vers 1800, et pour laquelle on a écrit beaucoup de musique. Le son en était très-doux.

D.

D, d sol ré, ou d la ré. Ces expressions, qui dérivent de l'ancienne manière de solfier, désignent le second degré de la gamme diatonique, lequel, dans le solfége moderne, s'appelle *ré*.

Da capo, ou par abréviation d c (au commencement). Ces mots indiquent, qu'ayant fini un morceau de musique ou un motif principal, il faut le reprendre depuis le commencement jusqu'à l'endroit où est la fin véritable.

Dactyle. C'était le nom d'un acte ou de la division principale du morceau de musique exécuté par les concurrents dans les jeux pythiques.

Dactyles idéens. Lorsque Cadmus passa de la Phénicie en Grèce, il amena avec lui, parmi sa suite, des hommes appelés

Corybantes ou Curètes, qui, dit-on, furent les premiers à introduire la musique dans le culte des divinités grecques. Leur musique consistait dans de hauts cris accompagnés par des tambours et par d'autres instruments bruyants. La fable raconte que les Curètes, entre les mains desquels on mit Jupiter pour être élevé, le cachèrent sur le mont Ida, et pour empêcher que les cris de l'enfant ne parvinssent jusqu'aux oreilles de Saturne, ils firent un grand bruit avec des instruments, dansant en même temps des pas mesurés appelés dactyles. C'est à cause de ces pas et du mont Ida, qu'ils reçurent le nom de dactyles idéens.

Dactylion. Instrument à ressort inventé par M. Henri Herz, qui sert à donner plus d'extension à la main, à délier et à fortifier les doigts, à les rendre indépendants les uns des autres, à donner enfin au jeu cette égalité sans laquelle il n'y a pas de belle exécution sur le piano. L'expérience démontre merveilleusement qu'une heure de leçon par jour avec le dactylion suffit pour améliorer rapidement les progrès des élèves, et contribuer d'une manière sensible à la facilité du jeu chez les artistes eux-mêmes.

Daire ou Def. Instrument persan qui ressemble à notre tambour.

Daneforica. Hymne des anciens Grecs, chanté par les vierges, au moment où les prêtres portaient les lauriers au temple d'Apollon. Cette cérémonie se célébrait en Béotie tous les neuf ans.

Danse. (Voyez Ballet.)

Danse (musique de). La musique des ballets était jadis restreinte aux cadres uniformes de certains airs de danse, tels que les chaconnes, les passe-pieds, les menuets, les gavottes, les gigues. Les airs de danse ne sont plus calqués sur un modèle connu; le compositeur s'accorde avec le chorégraphe pour les formes, le caractère et l'extension qu'il convient de leur donner. Le pas des Scythes d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck, celui des Africains de *Sémiramis* de Catel, les gavottes d'*Orphée et d'Armide*, ont offert tour à tour des modèles dans le style énergique et gracieux.

Dans un ballet pantomime, la symphonie, destinée à peindre l'action et les sentiments des personnages, diffère beaucoup des airs destinés aux pas exécutés par les danseurs; ces airs représentent les cavatines, les duos, les trios des chanteurs placés au

milieu des récitatifs. Des fragments de symphonies, des ouvertures tout entières, des airs connus, sont placés quelquefois avec bonheur dans un ballet. La musique domine dans un opéra, elle n'occupe que le second rang dans une composition chorégraphique; le danseur est l'objet intéressant, et l'on fait peu d'attention à la mélodie qui règle ses pas.

Plusieurs compositeurs ont réussi particulièrement dans les airs de danse. Le comte de Gallemberg leur dut sa réputation; il n'a écrit que des partitions de ballet. Les musiciens français ont réussi dans cette partie de l'art d'une manière d'autant plus remarquable, qu'ils ont échoué plus souvent dans les airs de chant vocal. On peut citer une foule de jolis airs de danse parmi les productions de certains musiciens français qui n'ont jamais donné un air, une cavatine, un duo d'opéra de quelque valeur.

Parmi nos opéras modernes, les airs de ballet de *Guillaume Tell* sont très-remarquables; ceux de la *Muette*, de *Robert le Diable*, de *Dom Sébastien*, sont justement admirés.

La contredanse, la valse et le galop, sont les airs que l'on entend le plus souvent dans les bals. La contredanse nous vient de l'Angleterre, et s'est établie en France au commencement du siècle dernier. Elle s'exécute à huit, à douze, à seize personnes, dont la moitié de chaque sexe, sur un air, un rondeau à deux-quatre, ou six-huit *allegretto*, composé le plus souvent de trois reprises de huit mesures chacune. La contredanse se joue quatre fois de suite, pour que ceux qui la dansent puissent exécuter à leur tour les figures d'après le dessin du chorégraphe. La valse est un air à trois temps. Le galop est un deux-quatre fort animé, dont la cadence doit faire sentir vivement le frappé et le levé de la mesure. On arrange en contredanse, valses et galops, les airs d'opéra.

Danse aux flambeaux et quelques autres danses du seizième siècle. Marguerite de Valois, épouse de Henri IV, qui dansait si merveilleusement, que les conteurs d'anecdotes font partir Don Juan des Pays-Bas dont il était gouverneur, et où venait d'éclater une grande révolution, pour venir incognito à Paris surprendre cette reine dans un bal, Marguerite de Valois excellait au *branle de la torche ou du flambeau*, de même que dans toutes les danses sérieuses. « Je me souviens, dit Brantôme, qu'une fois étant à Lyon, au retour du roi de Pologne, Henri III, aux noces d'une de ses filles, elle dansa ce branle devant force étran-

gers de Savoie, de Piémont, d'Italie et autres, qui dirent n'avoir rien vu de si beau que cette reine, si belle et grave danse, ajoutant que cette reine n'avait pas besoin, comme les autres dames, du flambeau qu'elle tenait à la main; car celui qui sortait de ses beaux yeux, qui ne mourait point comme l'autre, pouvait suffire. »

Alors la danse se divisait en haute et en basse danse. La première, composée de sauts et de gambades, réservée aux baladins de profession; la seconde, noble et posée, était celle de la bonne compagnie. Les plus fameuses danses du seizième siècle étaient: la *pavane espagnole*, fière et bravache comme un hidalgo, et qui a donné naissance à l'expression proverbiale se *pavaner;* les *villanelles napolitaines*, les *padouanes*, les *gaillardes*, les *canaries*, *voltes et courantes*, les *allemandes* et les *matacins*, espèce de ballet armé que Molière a introduit dans son *Pourceaugnac*.

La *pavane* était pour Marguerite de Valois un nouveau sujet de triomphe. « Le roi Charles IX, dit Brantôme, la menait ordinairement danser le grand bal. Si l'un avait belle majesté, l'autre ne l'avait pas moindre. Je l'ai vue assez souvent danser la *pavane* d'Espagne, danse où la grâce et majesté font une belle représentation. Mais les yeux de toute la salle ne se pouvaient soûler ni assez se ravir par une si agréable vue; car les passages étaient si bien dansés, les pas si sagement conduits, et les arrêts faits de si belle sorte, qu'on ne savait que plus admirer, ou de la belle façon de danser, ou de la majesté de s'arrêter. »

Timoléon de Cossé, comte de Brissac, et après lui le jeune La Molle, faisaient fureur à la cour de Charles IX, soit dans les branles, soit dans la *pavane*, soit dans la *gaillarde* ou les *canaries*. Les deux dernières jouissaient alors d'une grande vogue. « Le roi Charles, dit Brantôme, s'avisa un jour, après dîner, de faire retirer tout son monde, à la réserve de MM. de Strozzi et de Brissac, et d'un petit nombre de familiers. Cela fait, il ordonna au premier de toucher du luth, et au second de jouer des pieds; et quand il en eut assez, il se tourna vers un de ses courtisans, et fit cette sage réflexion : *Voilà comme après que j'ai tiré du service de mes deux braves colonels à la guerre, j'en tire du plaisir à la paix.* »

Danse d'ours. On désigne par ce terme certaines compositions dans lesquelles on a cherché à imiter l'effet des airs de musette

joués par ceux qui font danser les ours. Cet effet consiste à faire ronfler les basses, les bassons, les cors en pédales, tandis qu'un instrument à voix blanche, tel que le hautbois, le violon, exécute à l'aigu un chant villageois et montagnard. Ce chant ne part ordinairement qu'à la quatrième ou cinquième mesure, et cesse de temps en temps pour laisser entendre le bourdonnement continu de la pédale grave et de l'harmonie intermédiaire.

Le beau finale de la seizième symphonie de Haydn, en *ré mineur*, est une danse d'ours.

Danseurs, Danseuses. Ces mots désignent en général toutes les personnes des deux sexes qui se livrent à l'exercice de la danse. Mais il s'applique surtout à celles qui la cultivent comme art et en font profession. C'est sur la scène magique de l'Opéra que brillèrent nos plus célèbres danseurs et danseuses de toutes les époques. Il est assez remarquable que dans le privilége de *non-dérogeance*, accordé par Louis XIV aux personnes de famille noble qui chanteraient à l'Académie royale de musique, les sujets de la danse n'aient pas été compris. Cet oubli s'expliquerait d'autant moins que le monarque lui-même aurait, non pas *chanté*, mais *dansé* avec ceux de ce spectacle sur le théâtre de la cour. Mais Lulli, qui sollicita et obtint ces lettres-patentes, prenait beaucoup plus d'intérêt aux exécutants de ses airs, de ses duos et de ses chants, qu'aux danseurs figurant dans des divertissements qu'on regardait alors comme une partie très-accessoire de ces représentations. Le goût de Louis XIV pour la danse théâtrale a été partagé par des personnages qui, à d'autres titres, auraient semblé aussi faire peu de cas d'un pareil amusement. On dit que dans le dernier siècle, le philosophe Helvétius dansa en amateur sur le théâtre de l'Opéra, en sauvant, à la vérité, au moyen du masque, le *décorum* de la philosophie moderne. Juqu'à la fin du dix-huitième siècle, la danse, malgré quelques grandes renommées, telles que celles des Pécourt, des Sallé, des Camargo, n'avait tenu à l'Opéra qu'un rang très-secondaire. Les compositions de Noverre et de Gardel commencèrent à la placer sur la même ligne que la musique, sa sœur. Depuis quelques années une sorte de révolution s'est opérée dans la danse théâtrale, au désavantage des hommes et au profit des femmes. Au commencement du siècle actuel, la rivalité de deux danseurs, Vestris et Duport, avait occupé toute la capitale. Aujourd'hui, malgré le talent de Petipas, Mabille et quelques

autres, la danse masculine est peu goûtée à l'Opéra, et la faveur publique adopte presque exclusivement les danseuses. Cette préférence a été surtout décidée par le triomphe de l'*aérienne* Taglioni et de l'expressive Fanny Essler, de la gracieuse Carlotta Grisi. Au point où elles ont porté leur art, il paraît difficile qu'il ait encore des progrès à faire. Les appointements de ces dames se sont aussi accrus en proportion des progrès de l'art. Au temps de la Sallé et de la Camargo, 2,500 ou 3,000 fr. au plus formaient le total des rétributions accordées à une première danseuse. Il est douteux qu'une danseuse de troisième ligne voulût aujourd'hui s'en contenter.

Décacorde. Instrument à dix cordes appelé aussi *harpe de David*. L'abbé Vogler croit que cette harpe était accordée dans les tons de *si*, clef de basse seconde ligne, *do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *do*, *ré*.

Déclamation. La déclamation théâtrale est l'art de représenter à la scène le rôle d'un personnage avec la vérité et la justesse d'intonation qu'exige la situation. On n'attend point ici le détail de cette immense variété d'inflexions dont la voix humaine est susceptible, et que l'on doit employer dans les différentes occasions pour rendre avec justesse tant de pensées, tant de sentiments innombrables. Il est également inutile de donner sur ce sujet des préceptes qui, justes pour nous, pourraient être pour les autres incertains ou trompeurs. Chacun doit, selon son naturel, diversifier ses inflexions conformément à son propre sentiment. C'est donc en pénétrant dans le fond de notre âme que nous saurons trouver ces tons vrais qui remuent les auditeurs, cette sorte de langage, d'accent qui, par sa seule inflexion, indique les sentiments, la passion qui nous domine. Mais la voix n'est pas le seul moyen dont se serve l'art pour exprimer ces impressions de l'âme. Les yeux, le geste, sont aussi les interprètes des mêmes sentiments. Il est indispensable de joindre l'éloquence des yeux et le mouvement du corps à l'enthousiasme de la déclamation, et leur concours ajoutera à la vérité des intonations de la voix. Quant à la nécessité de bien prononcer, d'articuler d'une manière nette et distincte, d'avoir une connaissance exacte de la prosodie et de posséder un organe flexible et sonore, elle est tellement comprise de tout le monde, qu'il est inutile de s'y arrêter. Le chanteur ou le tragédien, qui ne peut se corriger de quelques dé-

fauts essentiels, tel qu'une voix sourde et enrouée, doit s'abstenir de paraître en public.

Parmi nos chanteurs dramatiques, il en est quelques-uns qui ont poussé l'art de la déclamation à un très-haut degré de perfection. Nourrit, surtout, ce grand artiste que regrette encore le monde musical, avait atteint, sous ce rapport, une étonnante supériorité; Duprez a poussé plus loin encore, peut-être, la déclamation dans le récitatif; mais le premier excellait dans l'art d'impressionner vivement le public par le prestige de son jeu et les inflexions variées de son organe.

Décompter. Lorsqu'en solfiant sans instrument, la voix ne peut saisir un intervalle un peu éloigné, il faut décompter, c'est-à-dire faire passer la voix par tous les degrés qui séparent cet intervalle, depuis la note d'où l'on part jusqu'à celle où l'on veut arriver; par exemple, dans la gamme d'*ut*, si du *sol* que tient ma voix je veux descendre sur un *ré*, et que mon oreille ne me rappelle pas la distance de cet intervalle, je *décompte*, et je dis : *sol fa mi ré*, en donnant à chacune de ces cordes la juste intonation qu'elle doit avoir. Le son du *ré* étant une fois trouvé, je remonte au *sol* pour descendre ensuite d'un seul saut sur ce *ré*, dont l'impression subsiste encore dans mon oreille.

Décorations dans leurs rapports avec l'Opéra. On peut appliquer au théâtre, et notamment à l'Opéra, ce que La Fontaine a dit de l'amour sur la quantité de personnes que réunit une représentation dramatique,

> Pour une qu'on prend par l'oreille,
> On en prend mille par les yeux.

C'est surtout à une époque où le matérialisme des sens fait irruption jusque dans les plaisirs de l'esprit, que l'art dramatique et l'art musical sont contraints d'appeler à leur secours le luxe des décorations et leur charme attractif pour la très-grande majorité des spectateurs. Aussi peut-on dire que, dans bien des théâtres, le décorateur est l'auteur principal, sinon de la pièce, au moins du succès.

Au reste, il est juste d'ajouter que de nombreuses études et beaucoup de connaissances qui se rattachent à son art, sont nécessaires au peintre de décorations qui veut s'élever au-dessus de la médiocrité. Il ne lui suffit pas de posséder à fond la per-

spective linéaire et aérienne, l'habile emploi des clairs-obscurs, des grandes masses d'ombre et de lumière, de savoir combattre les difficultés que lui opposent pour ces divers effets les trop vives clartés des lustres de nos salles, des lampes de la scène. Ayant à retracer tant d'édifices et de sites différents, le peintre-décorateur doit connaître parfaitement l'architecture et le paysage. Il faut ensuite qu'il sache bien dessiner la figure, car il aura plus d'une fois à orner ses décors de statues et de bustes. On sait assez combien il est nécessaire qu'il connaisse aussi l'antique et les divers styles d'architecture, pour ne pas les confondre. Sans cette étude approfondie, parfois des erreurs choquantes pourraient lui échapper; et de temps en temps, ainsi que nous avons pu le voir, un sujet grec serait représenté dans un édifice romain, et *vice versâ;* ou bien les armes, les productions d'un pays se trouveraient transportées dans un autre.

Il n'est pas jusqu'aux modes du jour, celles au moins qui concernent les constructions, la disposition des appartements, leurs accessoires d'embellissement, que le peintre-décorateur ne doive avoir bien observées pour les retracer avec fidélité. Il faut qu'il sache aussi bien reproduire sur la toile le boudoir d'une de nos petites maîtresses qu'un temple de l'antiquité, ou un monument du moyen âge.

Les auteurs et les compositeurs dramatiques ont quelquefois l'imagination trop exigeante, et demandent au peintre de décorations ce que son art ne peut exécuter. Il est contraint alors de les ramener aux bornes du possible. Il arrive aussi parfois qu'il corrige ou modifie dans ses compositions ce qui, dans leurs programmes, serait trop bizarre ou de mauvais goût. Aussi plusieurs de nos anciens poëtes, compositeurs et faiseurs de ballets, avaient-ils senti que c'est surtout au théâtre que la poésie, la musique et la peinture doivent être sœurs. On voit par les opéras, et par les préfaces de Corneille qui précèdent ce qu'on appelait ses *pièces à machines*, qu'ils n'étaient pas restés étrangers à un art qui devait seconder le leur, et qu'ils pouvaient donner eux-mêmes des conseils utiles aux artistes chargés d'exécuter les décorations de leurs ouvrages.

Nous savons peu de chose sur le plus ou moins d'habileté avec laquelle les anciens décoraient leurs scènes. Les tableaux trouvés à Herculanum doivent toutefois nous faire présumer que Rome avait aussi ses talents dans cet autre genre de peinture,

utile auxiliaire de l'art musical ; mais, trop fragiles par leur nature et leur destination, leurs productions n'ont pu nous être conservées.

L'usage et la confection des décorations théâtrales étaient en quelque sorte perdus au quinzième siècle. Ce fut Balthazar Preuzzi, né en 1481, à Volterre, en Italie, qui fut le restaurateur de cet art. Il eut dans cette contrée de dignes successeurs, parmi lesquels on peut citer Parigi à Florence, Bibiena à Rome. Ajoutons que les Italiens furent jusqu'à ces derniers temps nos maîtres dans cette partie. Le génie de Servandoni, après avoir élevé dans notre capitale le beau portail de Saint-Sulpice, montra aussi, sur la scène de l'Académie royale de Musique, tout ce que pouvait faire naître de prestiges la baguette magique du grand peintre-décorateur. De nos jours, enfin, c'est encore un Italien, Cicéri, qui a prêté à une foule de compositions lyriques l'appui de son talent, et embelli notre Opéra de toutes les illusions de son pinceau.

La France aura son tour : elle l'a déjà, on peut le dire ; car, depuis quelques années, d'habiles peintres-décorateurs ne lui laissent plus rien à envier à l'Italie sur ce point. Nous devons citer au premier rang MM. Philastre et Cambon, Séchan et Feuchères, et Diéterle.

Nous avons indiqué plus haut les diverses connaissances que doit posséder le peintre de décorations. Est-il besoin de dire que le goût, cette première condition de ses succès, lui est indispensable encore ? Il est fâcheux d'ajouter qu'il faut en outre, à son âme d'artiste, une sorte d'abnégation de la gloire à venir. La sienne est, si l'on peut s'exprimer ainsi, en *détrempe* comme ses ouvrages. Aussi, bien différent du musicien et du poëte, doit-il viser davantage à l'effet du moment qu'à celui que confirment l'examen réfléchi et le temps : c'est là sans doute qu'il est permis de frapper fort plutôt que juste. Le mérite du peintre-décorateur, c'est de parler aux yeux avec une éloquence vive, saisissante, improvisée, tandis que le musicien s'adresse à l'imagination et au cœur par le prestige des sons, et par tout ce que la langue musicale a de séductions et de charmes.

Décousu. Ce terme appartient également à la rhétorique et à la musique. On dit qu'un style est décousu, quand les idées rassemblées par le compositeur manquent entre elles de liaison, quand elles sont incohérentes et disparates, en un mot quand le

sujet est mal conduit. Ce défaut est le propre des compositeurs, qui, avec peu d'imagination, enfantent péniblement leur musique phrase à phrase et à des intervalles éloignés. Leur esprit, qui ne peut plus retrouver la même situation, ne produit que des pensées détachées qui ne s'amalgament jamais bien. Chaque phrase aura, si l'on veut, l'expression juste de chaque vers; mais le tout manquera d'ensemble et d'unité.

Decrescendo. Ce mot italien signifie le contraire de *crescendo*, c'est-à-dire une diminution progressive d'intensité des sons dans l'exécution de la musique.

Déduction, terme de plain-chant. La déduction est une suite de notes montant diatoniquement, ou par degrés conjoints.

Degré. Différence de position ou d'élévation qui se trouve entre deux notes placées dans une même portée, sur la même ligne ou dans le même espace. Elles sont au même degré, et elles y seraient encore, quand même l'une des deux serait haussée ou baissée d'un demi-ton, par un dièse ou par un bémol. Au contraire, elles pourraient être à l'unisson, quoique posées sur différents degrés. Si deux notes se suivent diatoniquement, de sorte que l'une étant sur une ligne, l'autre soit dans l'espace voisin, l'intervalle est d'un degré, de deux si elles sont à la tierce, de trois si elles sont à la quarte, de sept si elles sont à l'octave. Ainsi, en ôtant un du nombre exprimé par le nom de l'intervalle, on a toujours le nombre des degrés diatoniques qui séparent les deux notes. Ces degrés diatoniques, ou simplement degrés, sont encore appelés degrés conjoints, par rapport aux degrés disjoints qui sont composés de plusieurs degrés conjoints.

Démancher. C'est, sur les instruments à manche, tels que le violon, le violoncelle, la guitare, ôter la main gauche de sa position naturelle pour l'avancer sur une position plus haute ou plus à l'aigu.

Demande, ou Proposition. On appelle quelquefois ainsi, dans une fugue ou dans tout autre morceau où l'imitation est employée, le sujet que l'on propose à imiter; et la phrase qui y correspond se nomme *réponse*. Cette phrase proposée se nomme aussi le *sujet*, le *motif*. La demande et la réponse se rencontrent aussi dans des morceaux de musique non fugués, et qui n'offrent pas même la simple imitation.

Demi-Jeu, A demi-jeu. Terme de musique instrumentale qui indique une manière de jouer tenant le milieu entre le *fort* et le *piano*.

Demi-Ton. Intervalle de musique valant à peu près la moitié d'un ton. Il y a deux sortes de demi-tons, le demi-ton diatonique, c'est celui qui existe d'une phrase à l'autre, comme d'*ut* à *ré bémol*, et le demi-ton chromatique, qui existe d'une note à la même note subissant une altération.

Demi-Mesure. Espace de temps qui dure la moitié d'une mesure. Il n'y a proprement de demi-mesure que dans les mesures dont les temps sont en nombre pair. Car dans la mesure à trois temps, la première demi-mesure commence avec le temps fort, et la seconde à contre-temps ; ce qui les rend inégales.

Demi-Pause. Caractère de musique qui marque un silence dont la durée doit être égale à celle d'une demi-mesure à quatre temps, ou d'une blanche. Comme il y a des demi-mesures de différentes valeurs, et que celle de la demi-pause ne varie point, elle n'équivaut à la moitié d'une mesure que quand la mesure entière vaut une ronde, à la différence de la pause entière qui vaut toujours exactement une mesure grande ou petite.

Demi-Soupir. Caractère de musique qui marque un silence, dont la durée est égale à celle d'une croche ou de la moitié d'un soupir.

Demi-Temps. Valeur qui dure exactement la moitié d'un temps. Il faut appliquer au demi-temps, par rapport au temps, ce que nous avons dit précédemment de la demi-mesure par rapport à la mesure.

Denis d'or. C'est le nom d'un clavecin à pédales inventé dans la première moitié du siècle dernier. On prétend que cet instrument imitait presque tous les instruments à cordes et à vent, de cent trente manières.

Désaccorder. Détruire l'accord d'un instrument. On désaccorde un piano en frappant trop fort et d'une manière inégale sur les touches. On désaccorde un violon en tournant les chevilles à droite ou à gauche, sans donner aux cordes le degré de tension qu'exige l'accord. De grandes secousses, le dérangement des tuyaux, la poussière, le duvet de la peau des registres, et tous les corps étrangers qui s'introduisent dans les tuyaux, désaccordent l'orgue.

Descendre. C'est baisser la voix, c'est faire succéder les sons de l'aigu au grave, ou du haut au bas.

Dessin. C'est l'invention et la conduite du sujet, la disposition de chaque partie et l'ordonnance générale du tout. Ce n'est

pas assez de faire de beaux chants et une bonne harmonie, il faut lier tout cela par un sujet principal, auquel se rapportent toutes les parties de l'ouvrage. C'est donc dans une distribution bien entendue, dans une juste proportion entre toutes les parties, que consiste la perfection du dessin, et c'est surtout sous ce rapport que l'illustre Mozart a fait preuve d'intelligence et de goût. Son *Requiem*, sa *Clémence de Titus*, ses *Noces de Figaro*, sont, dans trois genres différents, trois chefs-d'œuvre de dessin également parfaits. Cette idée du dessin général d'un ouvrage s'applique aussi en particulier à chaque morceau qui le compose : ainsi, on dessine un air, un duo, un chœur.

Dessiner. Faire le dessin d'une pièce ou d'un morceau de musique.

Dessus. La plus aiguë des parties vocales de la musique. Le dessus est chanté par les femmes, les enfants et les soprani italiens.

Le diapason du dessus est ordinairement de deux octaves. C'est la seule voix qui contienne les trois espèces de registres, savoir :

Premier registre. Quatre sons de poitrine, de l'*ut* au-dessus des lignes (la clef étant celle de *sol*) jusqu'au *fa*, premier interligne.

Deuxième registre. On prend la voix de médium ou *sol* sur la seconde ligne, jusqu'à son octave.

Troisième registre. Passé le *sol*, la voix change encore et peut s'élever jusqu'à l'octave de ce *sol*, et même au *ré* qui le suit à l'aigu, ce qui formerait alors trois octaves complètes.

Le dessus se divise en premier et second dessus. Le second dessus, ou bas dessus, a deux tons de plus au grave que le premier, et son diapason ne s'élève qu'au *fa* sur la cinquième ligne.

Deux-quatre. Mesure qui contient deux noires, ou deux fois la quatrième partie d'une ronde.

Diagramme. C'était, dans la musique ancienne, la table ou le modèle qui présentait à l'œil l'étendue générale de tous les tons d'un système, ou ce que nous appelons aujourd'hui échelle, clavier.

Dialogue. Composition à deux voix ou à deux instruments qui se répondent l'un à l'autre, et qui souvent se réunissent.

Un opéra n'est en quelque sorte qu'un dialogue continuel. Les récitatifs, les chants à deux ou à plusieurs voix, les chœurs même y sont dialogués. Dans les airs, la voix dialogue souvent avec l'orchestre. L'art de faire dialoguer les voix entre elles, les instruments entre eux, et de faire concourir à la perfection du dialogue les parties vocales et instrumentales réunies, doit donc être une des principales études du compositeur dramatique.

Diapason. Nom grec de l'octave. On appelle aussi de ce nom l'étendue d'une voix ou d'un instrument.

Diapason. Petit instrument d'acier qui donne le son d'après lequel on accorde tous les autres instruments. — Il y a aussi un jeu d'orgue qui porte le nom de diapason.

Diapason cum diapente. La douzième.

Diapason cum diatessaron. La onzième.

Diapente. Nom grec de la quinte naturelle, autrement appelée *dioxie*. — Diapente est aussi un jeu d'orgue.

Diapente col ditono. La septième majeure.

Diaphonie. Par ce terme, les Grecs entendaient les dissonances, parmi lesquelles ils comptaient les tierces et les sixtes. — Dans les onzième et douzième siècles, le mot diaphonie indiquait la voix de soprano, et après l'invention de l'harmonie, ce nom désigna une composition à deux parties.

Diaspasma. C'était, chez les anciens, une pause entre les différents vers d'un chant.

Diastaltique. Dans la musique grecque ancienne, il désignait le sublime.

Diastème. Nom grec de l'intervalle simple, par opposition à l'intervalle composé qu'on appelait *système*.

Diatessaron. Nom grec de la quarte naturelle.

Diatonique. Le genre diatonique procède par tons et par demi-tons naturels, c'est-à-dire sans altération. Ainsi, les deux demi-tons qui se trouvent dans la gamme sont du genre diatonique; et la gamme, soit en montant, soit en descendant, se nomme gamme ou échelle diatonique.

Quoique, dans le genre diatonique, le moindre intervalle soit d'un degré conjoint, cela n'empêche pas que les parties ne puissent procéder par de plus grands intervalles, pourvu qu'ils soient tous pris sur des degrés diatoniques.

Le mot diatonique vient du grec, *dia* (par), et *tonos* (ton), c'est-à-dire passant d'un ton à un autre.

Diaule. Flûte double des anciens Grecs, appelée ainsi par opposition à *monaule*, qui était la flûte simple.

Diavolo (Cadenza del). Nom que l'on donnait autrefois à une espèce de trille extraordinaire pratiqué sur le violon, et qui consistait dans une note tenue par le doigt annulaire, sur laquelle frappait le petit doigt, pendant que les deux premiers doigts exécutaient des notes différentes sur la corde voisine. La grande difficulté que présente pour les doigts l'exécution de ces divers mouvements a fait donner à ce trille le nom de *cadenza del diavolo*, trille du diable.— On prétend que ce trille a été inventé par Tartini, et quelques auteurs parlent même d'un rêve qui est relatif à cette invention.

Diazeuxis. On appelait ainsi, dans la musique des anciens, la disjonction des deux tétracordes successifs qui n'étaient pas unis au moyen du même son.

Dicorde. Instrument des peuples de l'antiquité, particulièrement des Égyptiens. Il avait la forme d'un luth aplati, avec un long manche, et il était formé de deux cordes.

Dieuseugmenon. Nom du quatrième tétracorde du système grec.

Dieuseugmenon diatonos. Nom grec de notre *ré;* clef de violon au-dessous des lignes.

Didascolos cyclidos. Nom grec de celui qui instruisait les chanteurs du chœur.

Didyméennes. C'étaient des fêtes grecques dans la ville de Milet (Asie Mineure), où Apollon avait un temple qu'on appelait Didyméon. A l'occasion de ces fêtes avaient lieu des luttes musicales.

Dièse. Caractère de musique qui est formé par deux petites lignes verticales coupées par deux lignes horizontales, et indique qu'il faut élever d'un demi-ton la note devant laquelle il se trouve. Il y a deux manières d'employer le dièse : l'une accidentelle, quand dans le cours du chant on le place à gauche d'une note; dans ce cas il n'altère que la note qu'il touche et les notes du même nom qui se trouvent dans la même mesure. Si le dièse est placé sur la dernière note de la mesure, et si la mesure suivante a pour première note la même note, le dièse comptera alors aussi pour celle-ci, mais après il n'aura plus de valeur. L'autre manière est d'employer le dièse à la clef, et alors il n'est plus accidentel, mais essentiel au ton du morceau

de musique auquel il est appliqué. C'est pourquoi il agit dans la suite du morceau, et sur toutes les notes du même nom, à moins que ce dièse ne soit détruit accidentellement par le bécarre, ou que la clef ne vienne à changer.

Diéser. C'est armer la clef de dièses pour changer l'ordre et le lieu des demi-tons majeurs, ou donner à quelque note un dièse accidentel, soit pour le chant, soit pour la modulation.

Dilettante. Amateur de musique. Ce mot a passé de la langue italienne dans la langue française.

Dimension. Autrefois les instruments étaient ordinairement divisés d'après les quatre voix humaines principales. C'est pourquoi ils avaient quatre dimensions différentes. Les instruments modernes ont, eux aussi, en général, leurs différentes dimensions, et en Allemagne le trombone les conserve encore toutes quatre. Celle du *soprano* est cependant très-rare.

Diminué. L'intervalle diminué est tout intervalle mineur dont on retranche un demi-ton par un dièse à la note inférieure, ou par un bémol à la supérieure. A l'égard des intervalles justes que forment les consonnances parfaites, lorsqu'on les diminue d'un demi-ton, on ne doit pas les appeler *faux*, comme on faisait autrefois, mais *diminués*.

Diminuendo, En diminuant. C'est passer du *fort* au *piano* et du *piano* au *pianissimo*, par une gradation insensible, en adoucissant les sons, soit sur une tenue, soit sur une suite de notes, jusqu'à ce qu'ayant atteint le point qui sert de terme au *diminué*, on s'arrête pour finir le morceau de musique ou pour reprendre le jeu ordinaire.

Diminution. Division d'une note longue en plusieurs notes de moindre valeur. Après avoir varié en croches un air écrit en blanches et en noires, on fait une nouvelle *diminution* en donnant une variation en doubles-croches.

Dinamica. Doctrine du mouvement des voix.

Dionysies arcadiques. Fêtes des anciens Romains, dans lesquelles la jeunesse récitait des pièces théâtrales accompagnées de musique.

Direct. Un intervalle direct est celui qui fait un harmonique quelconque sur le son fondamental qui le produit. Ainsi, la quinte, la tierce majeure, l'octave et leurs répliques, sont rigoureusement les seuls intervalles directs; mais, par extension, l'on appelle encore intervalles directs tous les autres, tant cou-

sonnants que dissonants, que fait chaque partie avec le son fondamental pratique qui est ou doit être au-dessous d'elles.

L'accord direct est celui qui a le son fondamental au grave, et dont les parties sont distribuées, non pas selon leur ordre le plus naturel, mais selon leur ordre le plus rapproché.

Le mouvement direct, ou semblable, est celui que font deux parties qui montent ou descendent en même temps.

Dis. C'est ainsi que les Allemands désignent quelquefois le ton de *mi* B.

Discant ou Déchant. C'est-à-dire double chant. C'était, dans nos anciennes musiques, cette espèce de contre-point que composaient sur-le-champ les parties supérieures, en chantant impromptu sur le ténor ou la basse.

Discord. Qui n'est pas d'accord : un violon discord, un piano discord.

Discordant. On appelle ainsi tout instrument dont on joue et qui n'est pas d'accord, toute voix qui chante faux, toute partie qui ne s'accorde pas avec les autres.

Discorder. Être discordant.

Disdiapason. Double octave : on donne aussi ce nom à un jeu d'orgue.

Disjoint. Les intervalles disjoints sont ceux dont les sons qui les composent ne se suivent pas immédiatement, mais sont séparés par des degrés intermédiaires, comme *ut*, *mi*, *fa*, *la*.

Disposition. Ce mot désigne un certain degré de faculté innée pour apprendre une chose. *Il a des dispositions pour la musique*, signifie il possède les dons de la nature pour faire des progrès en s'appliquant à cet art.

Dissonance. On entend en général par ce mot un intervalle qui cause à l'oreille une sensation plus ou moins fâcheuse. Cependant la dissonance n'exclut pas complétement les sensations agréables. Ménagée avec goût, elle embellit la composition, et fait disparaître cette monotonie fatigante qui résulterait de la continuité d'accords consonnants.

Aux intervalles dissonants appartiennent : 1° la quarte naturelle, si elle est un retard de la tierce ; 2° la quinte diminuée avec son renversement, la quarte augmentée ; 3° la quinte augmentée et la quarte diminuée ; 4° la sixte augmentée ; 5° toutes les secondes et les septièmes ; 6° toutes les neuvièmes ; 7° la onzième et la treizième.

Dithyrambes. Danses accompagnées de chant et de musique instrumentale, exécutées en l'honneur de Bacchus.

Dithyrambique. C'était, dans l'ancienne musique grecque, un certain style qu'on appelait aussi *bachique*, parce qu'il était dédié à Bacchus. Selon quelques théoriciens, ce style était caractérisé par l'emploi des sons moyens du système.

Diton. Tierce majeure.

Dittonklasis. Nom donné par le mécanicien Muller, de Vienne, à un clavecin inventé par lui en 1800. Cet instrument était composé de deux claviers dont les cordes étaient accordées à l'octave l'une de l'autre : il s'y trouvait aussi une lyre avec des cordes de boyau.

Divertissement. C'est un terme générique dont on se sert pour désigner tous les petits poëmes mis en musique pour des fêtes particulières, et les danses mêlées de chant qu'on plaçait à la fin des opéras.

Divertissement. Morceau de musique d'un genre léger et facile, composé pour un ou plusieurs instruments. Le divertissement n'est quelquefois qu'une suite d'airs connus ajustés les uns aux autres et mêlés de variations. Nous avons de très-agréables *divertissements* de Viotti, de Beriot, pour piano et violon, de H. Herz, de Thalberg, de Prudent, de Doehler, de H. Bertini, pour piano.

Divertissement. On appelle aussi divertissement les passages de la fugue d'école qui servent de transitions pour promener le sujet principal dans différents tons.

Divisarium. Nom latin du quatrième tétracorde du système des Grecs.

Divisi (divisés). Lorsque ce mot se trouve dans les parties des premiers violons, au-dessus de passages entiers écrits avec leur octave, il signifie que l'exécution de ces passages est divisée en deux, c'est-à-dire que l'un des exécutants joue les notes supérieures de l'octave, et l'autre les notes inférieures.

Division des rapports. Les intervalles peuvent être classés sous trois espèces de divisions différentes, savoir : la division *arithmétique*, la division *harmonique* et la division *géométrique*. Les deux premières ont entre elles ceci de commun, que le nombre majeur est attribué au son fondamental, et occupe la première place dans le calcul.

Dixième. Intervalle qui comprend dix sons, ou la tierce de

l'octave. En harmonie, la dixième est toujours considérée comme la tierce et porte toujours ce nom, excepté 1° dans la basse chiffrée, quand la neuvième monte à la tierce ; on la marque alors avec un dix, et on l'appelle un dixième ; 2° dans le contrepoint double, attendu que le renversement de l'intervalle de tierce est différent de celui de la dixième.

Dix-huitième. Double octave de la quarte.

Dix-septième. Double octave de la tierce.

Dix-neuvième. C'est la double octave de la quinte.

Docteur en musique. Les dignités académiques de la musique ne se trouvent que dans deux universités, dans celle d'Oxford et dans celle de Cambridge, en Angleterre. Le titre de *bachelier* est le grade inférieur de ces dignités, et le titre de *docteur* en est le grade supérieur.

Doigter. C'est faire marcher d'une manière convenable et régulière les doigts sur quelque instrument, et notamment sur l'orgue et le piano, pour en jouer le plus facilement et le plus nettement qu'il est possible. Sur les instruments à manche, tels que le violon et le violoncelle, la plus grande règle du *doigté* consiste dans les diverses positions.

Dolce (doux). Ce mot, placé sous une phrase de chant, indique une manière d'exécuter douce, moelleuse, expressive, gracieuse et caressante, qui n'exclut pas une certaine vigueur dans le son, sans le porter néanmoins au delà du *mezzo forte*.

Dominante. C'est, des trois notes essentielles du ton, celle qui est une quinte au-dessus de la tonique. La tonique et la dominante déterminent le ton ; elles y ont chacune la fondamentale d'un accord particulier, tandis que la médiante, qui constitue le mode, n'a point d'accord à elle, et fait seulement partie de celui de la tonique.

On a donné ce nom de dominante à la quinte du ton, attendu qu'elle domine toujours et s'emploie dans une infinité d'accords qui n'admettent pas la tonique.

Dominante. C'est, dans le plain-chant, la note que l'on rebat le plus souvent, à quelque degré que l'on soit de la note finale.

Le premier ton du plain-chant a sa dominante à la quinte de la finale,

Le second à la tierce mineure,

Le troisième à la sixte mineure,

Le quatrième à la quarte,

Le cinquième à la quinte,
Le sixième à la tierce majeure,
Le septième à la quinte,
Et le huitième à la quarte.

C'est la diversité des dominantes qui, jointe aux cordes mélodiques parcourues par la modulation depuis la finale du ton jusqu'à sa dominante, et *vice versâ*, donne à chacun des huit tons du plain-chant le caractère de tonalité qui lui est propre.

Dongolah (Musique des habitants de). La mélodie du chant des habitants de Dongolah, dans l'intérieur de l'Afrique, est plutôt douce et mélancolique qu'elle n'est bruyante et gaie. L'instrument dont ils s'accompagnent est une lyre antique grossièrement fabriquée. L'effet de cet instrument est assez harmonieux ; il se tient et se pince de la main gauche. Une courroie, attachée aux deux branches de l'instrument, sert à le soutenir et à appuyer le poignet, tandis que les doigts agissant de la main droite frappent les cordes avec un plectrum.

Doquet ou Toquet. Nom que l'on donne à la quatrième partie de trompette d'une fanfare de cavalerie.

Double. Les intervalles doubles ou redoublés sont tous ceux qui excèdent l'étendue de l'octave. Double est encore un mot employé pour désigner les acteurs en sous-ordre qui remplacent les premiers sujets dans les rôles que ceux-ci quittent pour indisposition ou pour d'autres motifs.

Doubler. Les premiers acteurs sont doublés par les seconds, et ceux-ci par les troisièmes, en sorte que, quelque accident qui arrive, un opéra peut toujours être représenté tant bien que mal. — Dans la musique à plusieurs parties, *doubler* veut dire reproduire plusieurs sons dans un.

Doubles-Mains. Mécanisme aussi simple qu'ingénieux, que l'on adapte aux nouvelles orgues à un clavier, et au moyen duquel, en baissant une touche, on fait baisser en même temps celle de l'octave en dessus. Comme l'action de la double-main est réciproque, si l'on fait parler l'octave de la touche haute, la touche qui lui correspond au grave parlera aussi. Le clavier de l'orgue est divisé en deux parts égales qui ont chacune leur mécanisme particulier, en sorte que, dans quelque position que les mains de l'organiste se trouvent, tout le clavier est occupé. Sont-elles réunies au centre, les octaves extrêmes se font entendre ; sont-elles écartées, les mécanismes agissent sur le milieu.

Les doubles-mains sont à la disposition de l'organiste au moyen d'un registre ; il s'en sert au besoin pour renforcer les effets.

Doublette. Jeu d'orgue compris parmi les jeux de mutations. Il est d'étain, et sonne l'octave du prestant. Ce jeu n'est que d'une octave, et reprend par conséquent d'octave en octave.

Douzième. Intervalle de douze sons, ou la quinte de l'octave : il conserve toujours le nom de quinte, dans quelque distance qu'il se trouve. Ce n'est que dans le contre-point double qu'il porte le nom de douzième.

Drame lyrique. (Voyez Opéra.)

Dramatique. Cette épithète se donne à la musique imitative, propre aux pièces de théâtre, et destinée à exprimer les divers mouvements du cœur humain.

Duettino. Ce mot italien désigne une composition musicale à deux parties obligées, ordinairement très-courte et travaillée sans beaucoup d'art.

Dulcion. C'était, dans les seizième et dix-septième siècles, le nom du basson, qui n'était alors composé que de quatre pièces avec deux clefs, et qui avait quatre dimensions différentes.

Duo. Composition musicale à deux parties obligées. Le duo vocal est presque toujours accompagné par l'orchestre, ou un instrument, tel que le piano, la harpe, la guitare. Le duo instrumental n'est composé que de deux parties récitantes.

Les mêmes sentiments, les mêmes situations qui, dans l'opéra, animent *l'air*, donnent lieu aux *duos*, aux *trios*, aux *quatuors*. Ce sont des tableaux à plusieurs personnages conçus d'après les mêmes principes et les divers plans; les détails de l'air, les images même qu'il nous représente, conviennent parfaitement à tous ces morceaux, qui, dans un cadre plus étendu, ne sont pour ainsi dire que des airs à plusieurs voix. La seule différence que l'on y remarque, c'est que le concours des interlocuteurs animant le discours musical, le compositeur ne se trouve point obligé de recourir si souvent au chant instrumental, aux traits d'orchestre, pour faire reposer le chanteur et lui donner le temps de prendre haleine.

Dur. On appelle ainsi tout ce qui blesse l'oreille par son âpreté : il y a des voix dures et glapissantes, des instruments aigres, durs, des compositions dures. La dureté du bécarre lui fit donner autrefois le nom de B dur; il y a des intervalles durs dans la mélodie. Tel est le progrès diatonique des trois temps,

soit en montant, soit en descendant, et telles sont en général toutes les fausses relations. La dureté prodiguée révolte l'oreille et rend une musique très-désagréable ; mais ménagée avec art, elle sert au clair-obscur et ajoute à l'expression.

Durantistes. A l'époque où Léo et Durante dirigeaient à Naples, l'un le conservatoire de la *Pieta*, l'autre celui de *Sant-Onafrio*, il s'était formé deux partis, celui des *Durantistes* et celui des *Léistes*, qui soutenaient chacun un système différent sous le rapport de la composition musicale : les premiers étaient pour la modulation et l'effet, les seconds pour la richesse des accords. Le premier parti triompha.

Dutka. Double-flûte des paysans russes, composée de deux roseaux d'inégale longueur, percés chacun de trois trous.

E.

E. Troisième note de la gamme diatonique, et cinquième de la gamme diatonico-chromatique, appelée dans le solfége *mi*. En Italie, on la nomme aussi *e*, *la*, *mi*.

Ecbole. C'était, dans la plus ancienne musique grecque, un accident qui élevait de cinq quarts de ton la note devant laquelle il était placé.

Échelle. C'est le nom qu'on a donné à la succession diatonique des sept notes, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, de la gamme notée, parce que ces notes se trouvent rangées en manière d'échelons sur les portées de notre musique.

Cette énumération de tous les sons diatoniques de notre système, rangés par ordre, que nous appelons *échelle*, les Grecs l'appelaient dans le leur diagramme, *diagramma*, c'est-à-dire par lettres, attendu qu'ils représentaient leurs diverses échelles de sons par les lettres de leur alphabet. Ils avaient plusieurs diagrammes : le plus usité dans la pratique était le tétracorde, parce que, en effet, cette échelle n'était composée que de quatre sons ; et, pour former de plus grands diagrammes, ils ajoutaient plusieurs tétracordes l'un à l'autre, et répétaient ainsi ces quatre sons de tétracorde en tétracorde, comme nous le faisons d'octave en octave.

Échelette ou Régale. Instrument composé de différentes

lames de bois dur qui répondent aux différents tons de la gamme, et qu'on touche avec une petite boule d'ivoire attachée à une petite baguette.

Écho. Son renvoyé ou réfléchi par un corps solide, et qui se répète et se renouvelle à l'oreille. Ce mot vient du grec *echos*, son. On appelle aussi écho le lieu où la répétition se fait entendre.

Le nom d'écho se transporte en musique à ces sortes d'airs ou de pièces dans lesquelles, à l'imitation de l'écho, on répète une ou plusieurs fois certains passages en diminuant chaque fois l'intensité du son. C'est sur l'orgue qu'on emploie le plus communément cette manière de jouer, à cause de la facilité qu'on a de faire des échos sur le positif.

Éclepsis. Intervalle descendant.

Éclisses. Petites planches minces sur lesquelles reposent les tables des violons, des basses, des guitares, etc.

Éclyse. C'était, dans l'ancienne musique grecque, un accident qui faisait baisser une note de trois quarts de ton.

Ecmélie. Du grec *ex* et *melos*, son sans mélodie, ou voix parlante, par opposition à *emmélie*, du grec *eu* et *melos*, qui signifie le son du chant. Emmélie est aussi le nom d'une certaine danse introduite dans la tragédie.

École. Comme il y a en peinture différentes écoles, il y en a en architecture, en musique, et généralement dans tous les beaux-arts. En musique, par exemple, tous ceux qui ont suivi le style d'un grand maître, peuvent être regardés comme appartenant à l'école de ce maître; on désigne encore par le terme d'école la réunion de tous les maîtres d'un pays. Ainsi, l'on dit l'*école française*, l'*école italienne*, l'*école allemande*.

Les musiciens illustres voyageant dans toute l'Europe, les communications établies entre les virtuoses, l'échange continuel des œuvres qui, dans chaque pays, ont acquis de la célébrité, sont autant de raisons pour que la musique étende partout ses progrès dans des proportions égales. Les découvertes ne sont plus des mystères que des maîtres jaloux ne révélaient qu'à un petit nombre de disciples. L'art est partout le même, et le terme de musique française ne s'applique plus maintenant qu'aux compositions qui ont vu le jour avant la venue de Gluck. Les trois écoles principales ont néanmoins conservé chacune un caractère particulier. L'école allemande se distingue par une harmonie savamment travaillée, unie à des chants pleins de force

et d'expression ; l'école italienne par une mélodie toujours suave, une facture élégante ; l'école française a adopté un genre mixte, qui tient de la vigueur allemande et de la grâce italienne.

Un morceau d'école est une composition dans laquelle on s'est attaché plus particulièrement aux effets de l'harmonie qu'aux grâces du chant.

Écosse (La musique en). On peut diviser la musique primitive de l'Écosse en guerrière, pastorale et joyeuse. La première consistait en des marches que l'on exécutait en présence des généraux d'armée, et par lesquelles on rappelait les combats qu'ils avaient dirigés. Ces morceaux de musique étaient appelés *pibrock*. Tout y respirait une telle fureur d'enthousiasme, que l'auditeur, irrésistiblement entraîné, s'abandonnait aux sentiments d'excitation héroïque que lui inspiraient ces chants.

Le caractère de la musique pastorale était bien différent. Les accents en étaient mélancoliques et gracieux, les modulations naturelles et les mouvements lents. — La musique dite *joyeuse* consiste aujourd'hui en contredanses et en valses, qui ont un caractère et une expression tout particuliers, lorsque ces morceaux sont exécutés par des artistes habiles. Ils sont ordinairement composés de deux reprises qui comprennent chacune huit ou douze mesures.

Les instruments employés par les Écossais sont la harpe, le *cruth* et la musette. La musette surtout est devenue l'instrument national des montagnards écossais, qui s'en servent dans les fêtes champêtres et même dans les batailles, et alors ils la joignent au tambour. — La musette écossaise diffère un peu de la nôtre. Elle est ordinairement composée de trois bourdons et d'un chalumeau percé de huit trous, dont sept placés en dessus et un en dessous. L'échelle la plus basse du chalumeau est formée par les sons *sol*, *la*, *si*, *do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*. Le premier bourdon fait entendre un *sol* grave, le second donne un *si*, et le troisième un *sol* à l'octave au-dessus de celui que fait entendre le premier. Cet accord imparfait forme l'accompagnement continu des airs naïfs que les montagnards jouent sur leur instrument.

Edicomos. Danse accompagnée de chant chez les anciens Grecs.

Ediles. C'était, au temps des premiers empereurs romains, le nom de certains magistrats ou censeurs, qui, outre l'inspection des édifices publics dont ils étaient chargés, devaient aussi exa-

miner et approuver toutes les comédies et les compositions musicales avant leur représentation.

Effet. Impression agréable et forte que produit une excellente musique sur l'oreille et l'esprit des auditeurs.

Il n'y a que le génie qui trouve les grands effets. C'est le défaut des mauvais compositeurs d'entasser parties sur parties, instruments sur instruments, pour trouver l'effet qui les fuit, et d'ouvrir, comme disait un ancien, une grande bouche pour souffler dans une petite flûte. Vous diriez, à voir leurs partitions si chargées, si hérissées, qu'ils vont vous surprendre par des *effets* prodigieux; et si vous êtes surpris en écoutant tout cela, c'est d'entendre une petite musique maigre, chétive, confuse, et plus propre à étourdir les oreilles qu'à les charmer.

L'une des parties de la musique les plus mobiles, les plus susceptibles des vicissitudes du temps, c'est l'effet. Comme il n'est rien par lui-même, mais seulement par une impression produite sur les organes, il existe à différents degrés selon que ces organes ont plus ou moins de délicatesse et de culture, selon qu'ils ont été frappés plus ou moins habituellement par des émotions antérieures, et que l'exercice, ou, si l'on veut, l'expérience de l'oreille, a resserré ou étendu le cercle de ses sensations et de ses besoins.

Les effets sont relatifs à chaque modification du son. Ainsi l'on distinguera les effets d'intonation, les effets de rhythme, les effets d'intensité, les effets de timbre, les effets de caractère. A ces cinq espèces, il faut ajouter encore ceux qui naissent de l'harmonie ou de la réunion de plusieurs sons. On nomme *effets simples* ceux qui proviennent d'une seule de ces causes, et *effets composés* ceux qui proviennent de deux ou de plusieurs causes à la fois.

Les effets sont à la musique ce que les figures sont au discours oratoire. On doit donc donner les mêmes avis en ce qui concerne leur emploi. Le premier est de ne point trop les prodiguer, parce qu'ils ne tardent pas à produire la fatigue et le dégoût; le second est de les employer avec adresse, de manière à ce qu'ils puissent être bien sentis. — Le conseil le plus sage que l'on puisse donner aux jeunes compositeurs, est d'attendre, pour employer les effets, qu'ils aient acquis de l'expérience; autrement ils doivent être sûrs d'en produire de tout différents de ceux qu'ils s'étaient proposés.

Effort. Défaut qui est, dans le chant vocal, le contraire de

l'aisance. On le fait par une contraction violente de la glotte. L'air, poussé hors des poumons, s'élance dans le même temps, et le son semble alors changer de nature. Il perd la douceur dont il était susceptible et acquiert une dureté fatigante pour l'auditeur. L'effort défigure les traits du chanteur, le rend vacillant dans l'intonation, et souvent l'en écarte.

Égal. Nom donné par les Grecs au système d'Aristoxène, parce que cet auteur divisait généralement chacun de ses tétracordes en trente parties égales.

Égalité. C'est une des qualités les plus essentielles de la voix. Il n'en est point qu'on puisse appeler belle, si tous les sons qu'elle peut rendre, dans l'étendue qui lui est propre, ne sont entre eux d'une parfaite égalité.

L'égalité est un don rare de la nature ; mais l'art peut y suppléer, lorsqu'il s'exerce de bonne heure sur un organe que l'âge n'a pas raidi.

Egersis. Hymne que les nouveaux mariés chantaient à leur lever, en Grèce.

Égyptiens (Musique des). S'il faut en croire quelques écrivains dont le témoignage mérite d'être pris en sérieuse considération, c'est aux Phéniciens (voir Phéniciens) que les Égyptiens empruntèrent leur système musical. On peut induire ce fait d'une table de Démétrius de Phalère, d'où il résulte positivement que les sept voyelles servaient à ces peuples de caractères de musique, et même de sons pour solfier. On a trouvé, en Égypte et en Phénicie, des inscriptions mystérieuses qui renferment des invocations musicales adressées aux sept planètes. Chaque planète est désignée par un mot composé de sept voyelles, et commençant par la voyelle consacrée à la planète invoquée. Ces invocations, qui comprennent les sept modes diatoniques, sont très-précieuses en ce qu'elles prouvent l'existence de ces modes et leur application dans l'antiquité la plus reculée.

Les prêtres de l'Égypte, dit un ancien auteur, chantent les dieux par les sept voyelles qu'ils font résonner. Ce son leur tient lieu, par son harmonie, de la flûte et de la lyre.

Lors même que les Égyptiens secouèrent le joug des rois pasteurs, il ne paraît pas qu'ils aient renoncé à cette manière d'écrire et de chanter la musique. On sait que ce peuple avait le plus grand éloignement pour les nouveautés, quelles qu'elles fussent. Aussi les changements apportés dans le gouvernement

n'exercèrent qu'une faible influence sur la forme du système musical. Le peuple avait l'habitude de certains chants qu'il eût été dangereux de vouloir lui ôter.

Le mode phénicien, appelé *lyn*, était fort usité en Égypte sous le nom de *monet*, qui n'était qu'une autre épithète donnée à la lune, à cause des mois que cet astre mesure dans son cours. Athénée rapporte qu'on se servait, pour accompagner les vers nuptiaux, d'un instrument nommé *mon-aule*, c'est-à-dire en égyptien une flûte sur le mode *monet* ou lunaire.

D'ailleurs, les prêtres égyptiens gardaient le souvenir des troubles civils qui, après avoir ravagé la terre, avaient causé si longtemps l'asservissement de leur pays, et la prudence leur conseillait de ne pas laisser à la disposition du vulgaire des connaissances dont il pouvait faire un usage funeste. Ils ensevelirent donc dans le secret des sanctuaires les principes de toutes les sciences, et ne représentèrent aux yeux que des symboles assez ingénieux pour piquer la curiosité, mais jamais assez clairs pour être percés dans de longues méditations et des initiations de plus en plus difficiles à obtenir.

Ainsi les principes de la musique, comme ceux de toutes les autres sciences, étaient renfermés avec soin dans les sanctuaires de l'Égypte. Ce fut dans ces sanctuaires qu'Orphée les connut, et que Pythagore mérita de les recevoir après Orphée.

Il nous est parvenu quelques fragments de musique qu'on présume avoir appartenu aux Égyptiens. Il en est un surtout que le savant Burette a déchiffré sur la note grecque. Il en attribue les paroles à un certain poëte nommé Dyonisius Iambes, qui fut presque contemporain d'Aristote. Mais on ne saurait penser qu'un poëte aussi obscur ait composé une mélodie aussi belle, et qui répond si bien à l'idée que les anciens nous ont donnée des chants religieux de l'Égypte.

Ce morceau antique est en mode solaire, c'est-à-dire que sa tonique naturelle est la corde *mi*.

Comme nous l'avons vu plus haut, Orphée et Pythagore empruntèrent à l'Égypte son système musical et l'enrichirent de perfectionnements nombreux. (Voir à ce sujet l'article Grèce.)

E LA. C'était, dans l'ancien solfége, le *mi*, clef de violon, quatrième espace, qu'on chantait sur la syllabe *la*.

E LA FA. Ancienne dénomination du *mi b*, dont les Italiens se servent encore.

E LA MI. C'était, dans l'ancien solfége, le *mi*, clef de basse, troisième espace, et le *mi*, clef de violon, première ligne, qu'on chantait tantôt sur la syllabe *la*, et tantôt sur la syllabe *mi*.

ÉLÉGIE. Genre de poésie composée sur des sujets d'un caractère triste et mélancolique, et accompagnée d'un chant analogue, tel que le *Lac* de Niédermeyer. Chez les anciens, Ovide, Horace, Catulle, et chez nous Millevoye et André Chénier, ont laissé des chefs-d'œuvre dans ce genre de poésie.

ÉLÉMENT. Le mot *élément*, pris en général comme matière technique de l'art, indique l'ensemble de tous les sons possibles, aigus ou graves.

Les éléments, dans leur signification particulière, sont les premières notions de l'enseignement, tant pour la lecture musicale que pour le chant.

ÉLÉMENT MÉTRIQUE. C'est une partie de la mesure résultant de la division d'un temps en deux ou trois notes de même valeur. Par conséquent, les éléments métriques de la mesure à deux temps sont des quarts de ronde, c'est-à-dire des noires. Dans la mesure à deux-quatre, ce sont des huitièmes, c'est-à-dire des croches.

ÉLÉVATION. L'élévation de la main ou du pied, en battant la mesure, sert à marquer le temps faible, et s'appelle proprement *levé*.

On donne aussi le nom d'élévation à certains motets qu'on chante pendant le sacrifice de la messe, au moment où le prêtre élève l'hostie, comme : *O salutaris hostia*. La sonate qu'on exécute en ce moment sur l'orgue s'appelle aussi *élévation*.

ÉLICON. Monocorde des anciens Grecs, avec plusieurs accords à l'unisson.

ÉLICON DE PTOLÉMÉE. C'était le nom d'une figure de géométrie par laquelle Ptolémée faisait connaître les différents intervalles avec leurs rapports.

ÉLINE. Nom grec de la chanson des tisserands.

ELLIPSE. Suppression d'un accord que réclame l'harmonie régulière.

ÉLODICON. Instrument inventé, il y a environ vingt ans, par M. Eschembach. Le principe de cet instrument consiste à faire vibrer, non des cordes tendues, mais des lames métalliques au moyen d'un soufflet. On y avait réuni les effets du clavicorde avec ceux de l'orgue. C'est le même principe de vibration des

lames métalliques par l'action de l'air, qu'on a reproduit depuis dans plusieurs autres instruments.

Embaterie. Marche spartiate en allant à la charge.

Embouchure. La partie des instruments à vent que l'on met contre les lèvres ou dans la bouche pour en jouer. Chaque instrument à vent a son embouchure particulière; celles de la trompette, du cor, du trombonne, du basson, sont de même nature, dans des proportions différentes. Ces embouchures ressemblent assez à un petit entonnoir. La flûte s'embouche par un trou ovale fait à l'instrument même, le flageolet par un bec, la clarinette par un bec qui porte une anche. Le hautbois, le cor anglais, ont une anche pour embouchure.

Comme c'est de la manière de gouverner l'embouchure que dépend la qualité du son, on dit qu'un corniste, un flûtiste, a une belle embouchure, quand il tire de beaux sons de cet instrument.

Emidiapente. Quinte diminuée.

Emiditon. Tierce mineure.

Emploi. On dit au théâtre qu'un acteur a l'emploi de ténor, de baryton, de basse, pour dire qu'il joue et chante tous les rôles écrits pour le ténor, le baryton ou la basse.

Empoongwa. La musique des habitants d'Empoongwa, dans l'intérieur de l'Afrique, est encore dans un état de barbarie. L'*enchombre*, le seul instrument qui leur soit particulier, ressemble à la mandoline. Il a cinq cordes faites de racines de palmier. Le manche se compose de cinq morceaux de bambou auxquels les cordes sont attachées. En faisant tourner les bambous, l'instrument s'accorde facilement, mais non pas d'une manière très-solide. On le joue avec les deux mains. Les sons, assez agréables d'ailleurs, offrent peu de variété.

Dans son voyage à Empoongwa, M. Bowdich rencontra un musicien nègre de la contrée, aussi dégoûtant par son aspect que sa musique était étonnante. Il avait une harpe montée de huit cordes faites avec les racines fibreuses du palmier, dont le son était harmonieux et rond. Il parcourait avec agilité un grand nombre de notes, et faisait monter sa voix au delà de la harpe. Tout à coup il commença avec force l'*Alleluia* de Haendel. Entendre ce chœur au milieu des déserts de l'Afrique, dit M. Bowdich, et l'entendre exécuter par un pareil être, produisit sur moi un effet extraordinaire.

Enchiridion. Manuel.

Encomiaque. Style des anciens Grecs, destiné aux hymnes et aux louanges.

Endématie. C'était l'air d'une sorte de danse particulière aux Argiens.

Enharmonique. Le genre enharmonique est le passage d'une note à une autre, sans que l'intonation de la note ait été changée d'une manière sensible. L'accord de septième diminuée est celui qui produit le plus naturellement le genre enharmonique, puisqu'il peut se présenter sous quatre faces différentes sans qu'il y ait eu de changement sensible dans l'intonation.

Ensemble. C'est le rapport convenable de toutes les parties d'un ouvrage entre elles et avec le tout. Ce terme s'applique encore à l'exécution, lorsque les concertants sont si parfaitement d'accord, soit pour l'intonation, soit pour la mesure, qu'ils semblent tous être animés d'un même esprit. La société des concerts du Conservatoire offre presque toujours cet ensemble merveilleux.

Ensemble (Morceaux d'). Ce sont tous les morceaux dramatiques exécutés par plus d'une voix. Ainsi, les duos, les trios, quatuors, quintetti, sextuors, etc., sont des morceaux d'ensemble, pourvu que chaque partie y soit distincte, dialogue avec les autres, et soit exécutée par une seule voix. Les chœurs, quoique composés de plusieurs parties, ne sont pas qualifiés de morceaux d'ensemble.

Enthousiasme. Exaltation de l'âme qu'on ne saurait définir. Dans cet état, une production musicale marche avec la plus grande facilité. Les idées, pour ainsi dire, accourent en foule, se dessinent et se disposent avec la rapidité de l'éclair, de façon que, sans songer aux règles, tout se trouve placé dans le plus bel ordre.

Entr'acte. Espace de temps qui s'écoule entre la fin d'un acte d'opéra et le commencement de l'acte suivant, et durant lequel l'action est suspendue. On donne aussi ce nom à ce morceau de musique instrumentale qu'on exécute dans l'intervalle de deux actes d'un opéra, d'une tragédie, d'un ballet et d'une comédie.

Entrée. Partie d'un ballet, laquelle y produit le même effet que les scènes dans les ouvrages dramatiques. L'on dit : *danser une entrée*, comme on dit *jouer une scène*, *chanter un air*.

Entrée est aussi l'action d'un personnage qui entre sur la

scène. Il faut que la musique qui signale une entrée soit d'une couleur décidée, et présente de grands rapports avec le caractère du personnage que l'on attend.

Entrée se dit aussi du moment où chaque partie commence à se faire entendre. *Le flûtiste a manqué son entrée.*

Éolien. C'est un des modes de la musique grecque. On l'emploie encore aujourd'hui dans les mélodies des psaumes et dans le *Magnificat*. Dans le culte des protestants, plusieurs plainchants se chantent aussi dans ce mode.

Éphésies. Fêtes célébrées par les Grecs à Éphèse, ville de l'Asie Mineure, en l'honneur de Diane. Des concours de musique avaient lieu à l'occasion de ces fêtes, auxquelles, sous le règne de l'empereur Vespasien, on en joignit d'autres appelées *Barbyliennes*.

Épicède. Nom d'une chanson funèbre des Grecs.

Épigonion. Instrument des Grecs à quarante cordes.

Épilène. Danse accompagnée de chant exécutée par les Grecs en l'honneur de Bacchus, à l'époque des vendanges.

Épimélion. Nom grec de la chanson des meuniers.

Épimélismata. Passages sur passages.

Épinette. Sorte de petit clavecin dont on se servait avant l'invention du piano.

Épinicion. Chant de victoire par lequel on célébrait chez les Grecs le triomphe du vainqueur.

Épiodie. Chanson funèbre des Grecs.

Épique. On appelle ainsi une composition musicale ne présentant qu'un tableau idéal qui plaît et charme, grâce à sa forme régulière et à sa beauté absolue, sans qu'on y remarque quelque chose de bien déterminé qui excite notre sympathie.

Épisinaphe. Les Grecs appelaient ainsi la conjonction de trois tétracordes consécutifs.

Épisode. Sous le nom d'épisode, on désigne communément ces sujets incidents qui font partie d'une composition musicale, sans cependant que leur existence soit absolument nécessaire.

Épithalame. Chant nuptial qui se chantait autrefois à la porte des nouveaux époux pour leur souhaiter une heureuse union.

Épitrite. C'était, dans la musique grecque, ce rapport d'intervalle qu'on appelle aussi *propositio sesquitertia*.

Épogodus. Nom du rapport d'intervalle 9 : 8.

Eptacorde. Intervalle de septième. On appelle aussi eptacorde la lyre des anciens, montée de sept cordes.

Équisonnance. C'est la consonnance de deux sons semblables entre eux, comme l'octave, la double octave, etc. L'équisonnance peut être employée sans scrupule, attendu que l'octave et la double octave produisent souvent à l'oreille la même sensation que l'unisson.

Ermosmemon. Les Grecs indiquaient par ce mot le sens moral de leurs morceaux de musique.

Érotidies. Fêtes des Grecs en l'honneur de Cupidon, célébrées dans la ville de Thespie, en Béotie. Elles avaient lieu tous les cinq ans sur le mont Hélicon : on y assistait à des luttes musicales.

Espagne (De la musique en). Parmi les nations européennes, il n'en est point qui possède une plus belle organisation artistique que le peuple espagnol. Cependant, quelque incontestable que soit son aptitude pour la musique, l'Espagne est loin de rivaliser avec l'Italie, l'Allemagne et la France, pour le nombre et le mérite de ses compositeurs. Un concours de circonstances particulières l'a empêchée d'acquérir, sous ce rapport, le développement auquel ses heureuses facultés lui permettaient d'arriver.

Dès les premiers temps du moyen âge, la nation espagnole cultiva la musique, et le fondateur de son école est Alphonse, roi de Castille, auquel ses peuples donnèrent le nom de *Sage*.— Déjà, au quinzième siècle, Bartholomeo Romez, excellent maître de musique, à Tolède, luttait contre Franchinus, de Bologne, son rival; et Guillaume de Podio voyait son ouvrage intitulé *Ars musicorùm, sive Commentarium facultatis musicæ*, et publié en 1495, balancé par celui de François Travas : *Musica practica*.— Henri de Valdarrabono composa ses *Silvas tirenas*, ou Traité sur la viole; et Melchior, de Tours, fit son *Arte della musica* en 1537. Ces ouvrages savants, profonds, ingénieux, ouvrirent de nouvelles routes à la musique sur les bords du Tage et de l'Èbre.

Mais de tous les maîtres de l'harmonie espagnole, celui qui se distingua le plus à cette époque fut François Salinas, né à Burgos, et qui, quoique aveugle dès son enfance, n'en devint pas moins, en dépit de son infortune, le premier contre-pointiste de l'Espagne, et même un des savants les plus distingués et des lit-

térateurs les plus remarquables de cette époque. Salinas consacra trente années de sa vie à la théorie de la musique. Les ouvrages de Boèce furent les principales bases de ses travaux et de ses études. Mais comme on apprend moins dans les livres des érudits que dans celui de la nature, sa doctrine est moins praticable que spéculative, et souvent elle manque de précision et de clarté.— L'Anglais Pepusch prétend qu'il a découvert le premier ce qui est l'enharmonique des Grecs.

Presque en même temps que Salinas, deux maîtres d'un mérite éminent brillèrent dans l'école espagnole : le premier est Wallis, auteur du *Traité de l'harmonie* de Ptolémée, avec les commentaires de Porphyre sur cette science; le second est Meibonius. Meibonius poussait jusqu'au fanatisme l'admiration pour la musique des anciens.

Cristofo Moralès rivalisa avec Salinas, moins pour le mérite de ses ouvrages didactiques que par l'éclat de son talent comme compositeur. Sous ce dernier rapport, il fit faire des progrès remarquables à la musique espagnole pendant le quinzième siècle. Son motet, *Lamentabor Jacob*, religieusement conservé dans les archives de la chapelle pontificale, à Rome, est chanté chaque année dans une des plus grandes solennités de l'Église.

Le meilleur harmoniste après lui fut Ludovico Vittorio, auteur de motets très-estimés : il en composa pour chacune des fêtes de l'année. Les messes dont il est l'auteur ne sont pas moins belles, et l'on remarque surtout celle appelée *Messa di Morti*, exécutée longtemps à Rome, ainsi que ses *Psaumes de la pénitence*.

Au seizième siècle, l'Espagne fut fertile en grands musiciens, dont quelques-uns rivalisent avec les plus brillantes illustrations des écoles flamande et italienne. C'est aussi à cette époque que la musique dramatique commença à être cultivée dans la péninsule ibérique; mais elle n'y jeta pas un grand éclat. Le peu d'encouragement donné par le gouvernement aux compositeurs dramatiques est la principale cause de l'infériorité du peuple espagnol sous ce rapport. — Mais en revanche la musique religieuse prit, au seizième siècle, de beaux développements, grâce aux riches dotations qu'elle reçut du clergé et de particuliers opulents. Guerrera, Escovedo, Colosans, Palavera, Bastamente, Toletano, Lorenzo, ont laissé des messes, des motets, des cantates d'une grande beauté. — Plusieurs de ces artistes ne furent

pas seulement des compositeurs remarquables, ils furent aussi des chanteurs éminents, de très-habiles instrumentistes, et quelques-uns furent employés à la chapelle du pape, à Rome.

Mais une fois arrivée à ce haut point de splendeur, l'Espagne déchut rapidement; et aujourd'hui, déchirée par des luttes intestines, ses mœurs se sont altérées, son génie poétique s'est éteint, ses arts ont disparu.— Cependant, malgré sa décadence, l'art espagnol conserve encore quelques vestiges de son antique beauté. Qui ne connaît, au moins par quelques fragments, ces chansons populaires, empreintes de la poésie des traditions locales, ces *coplas*, ces *sarabandas*, où se montre toute la gaieté du caractère espagnol? Qui ne connaît ces *fandangos*, ces *boleros*, ces *seguidillas* qui se dansent et se chantent encore avec accompagnement de guitares et de castagnettes. C'est dans ces chansons et ces danses populaires que se révèle d'une manière remarquable le génie espagnol.

La guitare est l'instrument favori de ce peuple. On peut même dire que jusqu'à ces derniers temps c'est à peu près le seul qu'il ait cultivé. Cependant les autres organes de l'harmonie commencent à se répandre en Espagne, mais seulement dans les hautes classes de la société. Quant au peuple, son plus grand bonheur est de jouer de la guitare, et quand un artisan a fini sa journée, il se rend sur la place publique, et se délasse de son travail en jouant sur cet instrument des *boleros* et des *seguidillas*. — Qui sait à quels magnifiques résultats l'Espagne pourrait arriver, si un gouvernement intelligent s'appliquait à développer et à diriger le goût passionné qu'éprouve le peuple espagnol pour les jouissances de l'art musical. Si les dons de la nature étaient fécondés par les bienfaits de l'éducation, nous n'en doutons pas, le génie de l'antique Ibérie aurait un glorieux réveil, et sa musique subirait une brillante métamorphose.

L'Espagne a perdu, il y a quelques années, un compositeur d'un mérite distingué, qui promettait de tirer la musique dramatique de l'état de décadence où elle est tombée dans son pays. Gomis a passé quelque temps à Paris, et tous ceux qui l'ont connu savent quel compositeur éminent aurait eu l'Espagne, si la mort n'était venue l'enlever tout à coup dans la force de l'âge et dans toute la maturité du talent. A l'exemple de la France, l'Espagne a fondé plusieurs journaux de musique, qui

doivent contribuer à la vulgarisation de cet art, dans ce pays labouré par les révolutions politiques.

Esthétique. L'esthétique a pour objet la doctrine du beau, du sublime, du goût et du jugement dans les arts : elle est exactement la philosophie des arts.

Estribilho. Chanson favorite des Portugais, en mesure de 6/8.

Étendue. C'est la distance plus ou moins considérable qu'il y a entre le son le plus grave et le plus aigu, ou la somme de tous les sons propres à une voix ou à un instrument, compris entre les deux extrêmes.

Euméliа. Élégance de toutes les parties chantantes.

Eunéides. Compagnie de musiciens qui jouaient d'une espèce de luth à Athènes, à l'occasion des sacrifices.

Euphone. Instrument à frottement, du genre de l'harmonica, inventé par le docteur Cladrie, à Wittemberg, en 1790. Il consiste en une caisse carrée d'environ trois pieds et haute de huit pouces, qui contenait quarante-deux petits cylindres de verre, dont le frottement, et par suite la vibration, s'opérait par un mécanisme intérieur.

Eurythmie. C'est le bel ordre, la belle proportion des parties homonymes qui composent un tout; et *symétrie*, c'est l'égalité et le rapport intelligible de ces mêmes parties.

Euterpe. Celle des neuf muses qui préside à la musique.

Éviter. Éviter une cadence, c'est ajouter une dissonance à l'accord final pour prolonger la phrase.

Évolution. Renversement des sons dans les diverses espèces de contre-points.

Exacorde. Intervalle de sixte. On entend aussi par ce mot un système composé de six sons.

Exception. On connaît cet ancien adage : *Toute règle a ses exceptions*. Néanmoins, il semble que ce proverbe se confirme plus particulièrement lorsqu'il s'agit de règles musicales établies par les anciens et même par les modernes sur le contre-point et sur les progressions harmoniques. Le P. Martini, dans son *Seggio fondamentale pratico di contrapunto sopra il canto fermo*, après avoir établi les règles de ce style, n'hésite pas à dire que les exceptions employées en temps et lieu sont le plus bel ornement de l'art.

Exécutant. Musicien qui exécute la musique à l'église, au

concert ou au théâtre, comme chanteur ou comme instrumentiste.

Exécuter. Exécuter une pièce de musique, c'est chanter et jouer toutes les parties qu'elle contient, tant vocales qu'instrumentales, dans l'ensemble qu'elles doivent avoir, et la rendre telle qu'elle est notée sur la partition.

Exécution. L'action d'exécuter une pièce de musique. L'exécution de la musique a non-seulement une grande influence sur son succès; mais, comme elle n'existe réellement pour le plus grand nombre des auditeurs que lorsqu'elle est exécutée, l'exécuter mal ou à contre-sens, c'est non-seulement la défigurer, mais l'anéantir.

Si le compositeur est à la merci de l'ignorance ou du mauvais vouloir des exécutants, il l'est aussi de leur faux savoir et de leur mauvais goût. Ce qu'ils ajouteraient à ce qu'il a écrit serait quelquefois plus pernicieux que ce qu'ils y pourraient omettre. Ce qu'ils omettront toujours, s'ils ne sont que des gens du métier, et non de véritables artistes, c'est l'expression propre de chaque morceau, et pour ainsi dire l'accent de chaque passage. Là ils ne verront que des notes, ce ne seront aussi que des notes qu'ils feront entendre; et tel air, tel duo, tel morceau d'ensemble, ou telle pièce de musique instrumentale, devait toucher profondément le cœur, qui, grâce à une exécution froide et inanimée, ne fera qu'effleurer inutilement l'oreille.

On appelle encore exécution la facilité de lire et d'exécuter une partie vocale et instrumentale, et l'on dit qu'un musicien a beaucoup d'exécution lorsqu'il exécute correctement, sans hésiter et à la première vue, les choses les plus difficiles.

Exercices. Pièces de musique composées sur un trait difficile pour la voix, ou une manière de doigter particulière et scabreuse pour les instruments, que l'on essaye sur tous les degrés de l'échelle et sur toutes les positions, en suivant diverses modulations. Les exercices n'étant destinés qu'à familiariser l'élève avec les difficultés qu'il rencontrera dans les œuvres des maîtres fameux, on ne s'attache nullement à les rendre agréables pour l'oreille.

Exharmonique. C'était, chez les anciens Grecs, une mélodie faible et insipide.

Expression. Qualité par laquelle le musicien sent vivement et rend avec énergie toutes les idées qu'il doit rendre et tous les

sentiments qu'il doit exprimer. Il y a une expression de composition et une d'exécution, et c'est de leur concours que résulte l'effet musical le plus puissant et le plus agréable.

Pour donner de l'expression à ses ouvrages, le compositeur doit saisir et comparer tous les rapports qui peuvent se trouver entre les traits de son objet et les productions de son art; il doit connaître ou sentir l'effet de tous les caractères, afin de porter exactement celui qu'il choisit au degré qui lui convient. Comme un bon peintre ne donne pas la même lumière à tous ses objets, l'habile musicien ne donnera pas non plus la même énergie à tous ses sentiments, ni la même force à tous ses tableaux; il placera chaque partie au lieu qui lui convient, moins pour la faire valoir seule que pour donner un plus grand effet au tout.

Quant à l'exécution vocale, il y a des voix fortes qui en imposent par leur étoffe, d'autres, sensibles et délicates, qui vont au cœur par des chants doux et pathétiques. En général, les voix aiguës sont plus propres à exprimer la tendresse et la douceur; les basses et les concordants interprètent mieux l'emportement et la colère.

Les instruments ont aussi des expressions très-différentes, selon que le son en est faible ou fort, que le timbre en est aigre ou doux, que le diapason en est grave ou aigu et qu'on en peut tirer des sons en plus grande ou en moindre quantité. La flûte est tendre, le hautbois pastoral, la trompette guerrière, le cor sonore, majestueux et propre aux grandes expressions. Mais il n'y a point d'instrument dont on tire une expression plus variée et plus universelle que le violon.

Extension. Faculté relative d'allonger les doigts sur le manche ou sur le clavier des instruments, pour y saisir de grands intervalles. L'exercice développe cette faculté.

F

F. Cette lettre a deux significations en musique : 1° elle représente le son sur le quatrième degré de l'échelle diatonique ; 2° elle est l'abréviation du mot *forte* (fort).

Fa. Quatrième note de l'échelle en *ut;* est appelé *f* (*ut fa*) par les Italiens.

Fa feint. On appelait ainsi les notes devant lesquelles on trouvait un bémol, particulièrement si c'était un *mi* ou un *si*, parce qu'alors la note immédiatement au-dessous devenait comme un *mi*, et que le bémol faisait de la note bémolisée un *fa*, ou une note qui n'était distante de l'inférieure que d'un demi-ton majeur, comme le vrai *fa* l'était du vrai *mi*.

Fa la. Mot composé des noms de deux notes, et que l'on donne, en Angleterre, à de petits airs avec une espèce de refrain, où le nom de ces deux notes est répété d'une manière insignifiante et bizarre, comme *fa*, *la*, *la*, *la*, *fa*, *la*, *la*, *la*.

Fa ut. C'était, dans l'ancien solfége, le *fa*, clef de basse, quatrième ligne, sur lequel on chantait, tantôt la syllabe *fa*, tantôt la syllabe *ut*.

Facile. On appelle composition facile celle dont l'exécution ne réclame pas un haut degré d'habileté artificielle. Quelquefois on emploie aussi le mot facile par opposition à ce qui est d'une grande importance, et l'on entend alors une composition faite sans aucune prétention.

Facteurs d'instruments. On désigne particulièrement sous ce nom les fabricants de pianos, d'orgues et de harpes. Ceux qui font des violons, des altos, des violoncelles, des contre-basses, des guitares, ont conservé le nom de luthiers, parce qu'autrefois le luth était l'instrument à la mode. Il y a des fabricants spéciaux pour les instruments en bois, tels que hautbois, clarinettes, bassons, flûtes, flageolets, etc.; d'autres, pour les instruments en cuivre, tels que trompettes, cors, trombones.

Au seizième siècle, les facteurs d'instruments de musique furent réunis en corps de jurande, et le roi leur donna des statuts qui ont été imprimés. Avant cette époque, ils ne pouvaient employer pour la fabrication des instruments que l'étain, le cuivre et le bois. S'ils se servaient d'argent ou d'or, ils étaient querellés par les orfévres; s'ils se servaient de nacre ou de bois colorié, ils étaient querellés par les tabletiers.

Parmi les facteurs d'instruments qui ont acquis quelque célébrité, on cite Stradivarius et Amati, pour les violons; Silbermann et Clicquot, pour les orgues; C. Pleyel, Érard, Pape, Roller, H. Herz, etc., pour les pianos.

Facture. Ce mot exprime la manière dont un morceau de musique est composé. Il s'entend de la conduite et de la disposition du chant, comme de celle de l'harmonie. La facture d'une

pièce de musique, par rapport au chant, exprime l'art avec lequel les motifs bien choisis sont enchaînés entre eux, ramenés à propos dans une étendue convenable. Par rapport à l'harmonie, ce mot exprime l'enchaînement heureux et savant des modulations, l'emploi des accords les plus inattendus présentés sans dureté. Les chœurs des oratorios de Handel; de la *Création*, de Haydn; des *Requiem*, de Mozart, de Chérubini; les chœurs de *Guillaume Tell*, de *Robert le Diable*, sont d'une belle facture. C'est aussi le mérite des ouvertures de *Freischutz*, de la *Flûte enchantée* surtout, et des symphonies de Haydn, de Mozart, de Beethoven.

Fagotto. Ce mot, qui dérive du latin *fascis* (faisceau), désigne l'assemblage de plusieurs choses liées ou réunies ensemble; et c'est probablement par cette raison que les Italiens ont donné ce nom au basson, à cause de la ressemblance qu'ont les parties de cet instrument avec un fagot, lorsqu'elles sont démontées. (Voyez Basson.)

Fagottone, Contre-basson. Instrument à vent et à anche du genre du basson, et qui, par ses dimensions, sonne l'octave inférieure du basson.

Fandango. Ni les pyrrhiques voluptueuses tant courues des Romains, ni ces danses des Saliens tant célébrées par Denis d'Halicarnasse, n'approchèrent jamais du *fandango* espagnol. L'anachorète le plus fervent ne voit pas danser le fandango sans soupirer, sans donner au diable ses vœux, sa continence et ses sandales. Mais, pour qu'il plaise, il faut que le fandango soit bien dansé, bien exécuté; que la tête, les pieds, les bras, le corps de la danseuse, se meuvent d'ensemble. Les Espagnols racontent, au sujet du fandango, l'anecdote suivante : La cour de Rome, scandalisée de voir une nation, citée pour la pureté de sa foi, tolérer une danse aussi voluptueuse, résolut de la proscrire sous peine d'excommunication. Les cardinaux s'assemblent, le procès du fandango s'instruit; la sentence va être mise aux voix, quand un des juges observe qu'on ne doit pas condamner un coupable sans l'entendre. L'observation paraît juste, elle est accueillie. On fait comparaître devant l'assemblée un couple espagnol armé de castagnettes, et on le somme de déployer en plein tribunal toutes les grâces du fandango. La sévérité des juges n'y tient pas, les fronts se déridents, les visages s'épanouissent. Leurs éminences se lèvent; des pieds, des mains, elles bat-

tent la mesure. La salle du Consistoire se change en salle de bal, et le fandango est absous. On a fait de cette aventure un fort joli vaudeville qui fait fureur, chaque fois qu'on le joue, au delà des Pyrénées.

Le fandango est une danse fort ancienne. Callimaque, dans son *Hymne sur Délos*, assure que Thésée l'aimait à la folie. Pline en parle fréquemment dans ses *Lettres*. On danse encore le fandango à Smyrne, dans l'Asie Mineure, en Géorgie, à Cachemire surtout, où les femmes sont passionnées pour ce divertissement.

Fanfare. Mot dont l'étymologie est restée mal éclaircie, et que des écrivains ont supposé avoir été produit par harmonie imitative, pour exprimer un brillant effet d'instruments de cuivre. On a employé le verbe *fanfarer*, pour signifier *donner de la trompe*, *gambader*. Le mot nous vient des Espagnols, et peut-être des Maures. Les fanfares, prises dans le sens de concerts militaires, s'appliquaient à la marche des comparses dans les carrousels et les tournois ; elles s'appliquaient aussi, depuis l'ordonnance du 1er mars 1768, à certains signaux de cavalerie. Aujourd'hui, c'est un genre d'effet musical connu de la cavalerie et de l'infanterie, et qui diffère des sonneries d'ordonnance. Celles-ci sont d'invariables morceaux que le cuivre fait entendre sans le secours d'une clef. Les fanfares sont des airs variables, capricieux, de circonstance, que produisent dans l'infanterie les clairons à clef, et que produisent dans la cavalerie les bugles à clef, les cors, les ophicléides, les trombones, les trompettes. — *Fanfare* se dit aussi, en terme de chasse, de l'air qu'on sonne au lancer du cerf.

Fantaisie. Les grands maîtres, tels que Bach et Mozart, ont eu recours à la fantaisie pour ouvrir un champ plus vaste à la fécondité de leur génie, et trouver ainsi le moyen d'employer une infinité de recherches harmoniques, de modulations savantes et hardies, de passages pleins de fougue et d'audace, qu'il ne leur était pas permis d'introduire dans une pièce régulière. Telle était la fantaisie entre les mains de ces compositeurs illustres. Elle a bien dégénéré depuis. Ce n'est plus maintenant que la paraphrase d'un air connu, d'un refrain qui court les rues, que l'on varie de toutes les manières. Ce genre, que l'absence du talent et l'impuissance de créer une bonne pièce originale ont pu seules mettre en crédit pendant quelque temps, est aujourd'hui peu cultivé par les compositeurs célèbres.

Parmi les fantaisies les plus remarquables, nous devons citer particulièrement celles mises à la mode par Steibelt, qui publia, vers 1815, sa fameuse fantaisie sur les airs de la *Flûte enchantée*. Peu de morceaux de piano ont obtenu un pareil succès. Le même compositeur en écrivit d'autres sur le même modèle; cent pianistes se jetèrent dans cette carrière, et tous les éditeurs de musique voulurent avoir des fantaisies.

Depuis cette époque, l'ancienne, la belle fantaisie de Bach et de Mozart a reparu avec la brillante parure que l'art moderne peut lui donner. S. Thalberg, H. Herz, E. Prudent, Th. Doehler, Listz, Kalkbrenner, H. Bertini, pianistes d'un merveilleux talent, compositeurs de haute portée; Paganini, de Beriot, H. Vieuxtemps, violonistes célèbres; Tulou, Servais et quelques autres artistes, ont produit plusieurs œuvres très-remarquables de ce genre.

Fantastique. On appelle musique fantastique celle où l'on trouve un grand nombre d'idées et de cantilènes qui sont présentées sous des formes nouvelles, avec des combinaisons inusitées, et faisant un emploi particulier des instruments. Dans cette musique, on voit que l'esprit du compositeur agit avec une grande liberté.

Farandole. Espèce de danse qu'un grand nombre de personnes exécutent en formant une longue chaîne à l'aide de mouchoirs, que chaque main tient à droite et à gauche, excepté cependant celles qui se trouvent aux extrémités. La farandole se compose de vingt, de soixante, de cent personnes placées, autant qu'il est possible, une de chaque sexe alternativement. Cette chaîne se met en mouvement, parcourt la ville ou la campagne au son des instruments, et recrute des danseurs partout où elle passe. Chacun danse ou saute de son mieux en cadence. On ne se pique pas de mettre une grande régularité dans les pas; mais on a soin de former avec exactitude les différentes figures que commande celui qui est en tête de la farandole, et qui lui sert de guide. Ces figures consistent principalement à réunir les bouts de la chaîne et à danser en rond, à la pelotonner en spirale, à la faire passer et repasser dans une espèce d'arc formé par plusieurs danseurs qui élèvent les bras, sans abandonner les mouchoirs.

La farandole n'est en usage que dans la Provence et une partie du Languedoc. Elle a lieu à la suite des noces et des baptêmes, et dans les réjouissances publiques.

Farce en musique. Sorte de petit opéra bouffe en un acte, en usage en Italie.

Farcia, Épistola cum farcia. Les épîtres *avec farce* étaient des cantiques ou des complaintes en langue vulgaire, entremêlés de latin, dont on introduisit l'usage dans les églises de France, lorsque le peuple commença à perdre l'intelligence de la langue latine. On les chantait dans les églises aux principales fêtes de l'année.

Fascie, Éclisses. Petites planches minces sur lesquelles reposent les tables des violons, des basses, des guitares.

Fausset. C'est cette espèce de voix sur-laryngienne, appelée plus exactement *voix de tête*, qu'un homme fait entendre lorsque, sortant à l'aigu du diapason de sa voix naturelle, il imite celle de la femme. (Voir l'art. Voix.)

Faux. On donne cette épithète, qui est opposée à juste, 1° à la quinte diminuée; 2° à une suite d'intervalles vicieuse; 3° à une voix qui entonne ou trop haut ou trop bas à l'égard des autres sons; 4° à une corde qui produit des oscillations bonnes ou mauvaises; 5° à une mauvaise relation; 6° à l'accord des cordes d'un instrument ou des tuyaux d'orgue qui ne correspond pas à l'accord des autres instruments; 7° à ce qu'on appelle la note de passage; 8° les maîtres de chant donnent le nom de faux sons à ceux qui se nomment vulgairement sons de tête.

Faux-Bourdon. Désigne 1° une musique à plusieurs parties, mais simple et sans mesure, dont les notes sont presque toutes égales et dont l'harmonie est toujours syllabique; 2° un chant où l'on mettait au-dessous d'une maxime, c'est-à-dire d'une note de huit mesures, plusieurs syllabes, et rarement des dissonances; 3° un genre de composition sur le plain-chant, où le chant était exécuté par une voix du medium, ordinairement par le ténor, avec un contre-point figuré chanté par les autres voix; 4° une composition qui n'était qu'une suite d'accords de sixte, où la voix aiguë fait des sixtes contre la basse et des quartes contre la voix du medium.

Fête de sainte Cécile. Sainte Cécile cultivait la musique et s'accompagnait des instruments en chantant les louanges du Seigneur. C'est à cause de cela que les musiciens l'ont choisie pour leur patronne. Le poëte Santeuil a composé trois belles hymnes pour le jour de la fête de cette sainte, qui a lieu le 22 novembre.

Fête des trompettes. On croit généralement que cette fête, dont parle le chap. xxix du livre IV de Moïse, a été instituée par les Hébreux pour la solennisation de la récolte.

Fifre. Instrument de musique militaire, emprunté des Suisses, et dont le nom est originaire de la langue allemande. Le fifre est une petite flûte traversière percée de six trous. Elle a été en usage dans l'infanterie française, à partir de Louis II. Les dragons et les mousquetaires s'en sont servis depuis leur création jusqu'à l'époque où ils ont renoncé au tambour. Quant à l'infanterie, elle a tour à tour abandonné et repris le fifre, selon que l'ont voulu les règlements et la mode. Il ne s'en est vu depuis les guerres de la révolution que dans quelques corps, et seulement par le fait du caprice des colonels. Ainsi, il y en a eu dans la garde du Directoire et des Consuls, dans la garde impériale et dans celle de Paris, dans les Cent-Suisses, etc.

Pendant longtemps cette petite flûte, comparable à l'ancien galoubet quant à l'usage, sinon quant à la forme, a été musicalement le dessus du tambour. Le mot fifre désigne à la fois l'instrument joué et l'homme qui le joue. Si on prend le terme dans la première acception, et comme objet inanimé, il a été synonyme de *arigot;* si on le conçoit comme un être animé, il a été synonyme de pifre. Il a produit, en souvenir de l'intempérance des musiciens, le verbe populaire *s'empifrer*, et la triviale locution *boire à tire-l'arigot.*

Figura corta. On appelait autrefois *figura corta* toute figure composée de trois notes, dont l'une valait autant que les deux autres. La note la plus longue pouvait être au commencement, au milieu ou la fin de la figure.

Figuré. Se dit d'une partie où se trouve une figure particulière de notes dominantes.

Figures de musique. On donne ce nom 1° aux notes de différente valeur dont il sera question à l'article *notes*, 2° à l'union de notes égales et mixtes entre elles.

Filer un son. C'est le prolonger aussi longtemps que l'haleine peut le permettre, en observant de commencer pianissimo, de l'enfler insensiblement jusqu'au forté, et de le diminuer avec les mêmes gradations.

Fin. Ce mot se met ordinairement à la fin des partitions pour indiquer qu'il n'y a plus rien qui suit.

Finale. Les airs, les duos ouvrent bien un opéra, et figurent

ensuite avec avantage dans les premières scènes de chaque acte. Mais lorsque les récits de l'exposition ont tout expliqué, et que l'intrigue, marchant avec rapidité, tend à s'embrouiller; lorsque le nœud de la pièce va se former ou se dénouer, et que tous les ressorts mis en jeu pour y parvenir amènent des incidents qui changent les situations, et font refluer vers la fin de l'acte les grands tableaux, les effets produits par l'expression du contentement, de l'ivresse, de la tristesse, de la fureur, du tumulte et du désordre; lorsque le moindre récit frappe tellement les personnages dont l'agitation est au comble, qu'ils ne peuvent l'entendre sans manifester soudain leurs sentiments; lorsque l'action et les passions occupent tour à tour la scène, et à des intervalles si rapprochés qu'on ne saurait passer subitement du chant au récitatif ou au dialogue parlé, pour revenir ensuite à la mélodie, le compositeur traite toute cette fin d'acte en chant proprement dit, lie les scènes les unes aux autres, et fait une suite non interrompue d'airs, de duos, de trios, de quatuors, de quintetti, de sextuors, de chœurs même, en observant d'écrire en chant vocal tout ce qui exprime les passions, réservant la déclamation mesurée qui s'unit aux traits d'orchestre et le récitatif pour le dialogue en action et les récits. Ce morceau de musique, le plus long que la scène lyrique puisse nous offrir, s'appelle *finale*. C'est Logroscino, compositeur qui florissait du temps de Pergolèse, qui en fut l'inventeur. Paësiello est le premier qui l'ait introduit dans l'opéra sérieux.

Les plus beaux finales sont ceux de *Don Juan*, des *Noces de Figaro* de Mozart, du *Mariage secret* de Cimarosa, de la *Vestale* de Spontini, d'*Élisa* de Chérubini, du quatrième acte de *Robert le Diable* de Meyerbeer. Le chœur des conjurés dans les *Huguenots*, du même auteur, est assez intrigué pour former un beau finale. Nous mentionnons Rossini le dernier, parce que ce compositeur est le plus fécond, et que l'on admire de superbes finales dans presque tous ses opéras, et notamment dans *Moïse*, *Otello*, *Sémiramis*, *Guillaume Tell*, *le Barbier de Séville*, etc.

Fioritures. Mot italien francisé, qui signifie ornements de chant.

Fistula elvetica. Ancien nom de la flûte traversière.

Fistula panis. C'est le même instrument que les anciens Grecs appelaient syrinx.

Flageolet. Petit instrument à vent, de bois, d'ivoire, de

toute sorte de bois dur, qui a un bec par lequel on l'embouche. On varie les sons du flageolet au moyen des six trous dont il est percé, outre l'embouchure, la lumière, et celui de la patte ou d'en bas. C'est aussi un des jeux de l'orgue. Le tuyau est aussi large que ceux d'étoffe. Il est d'étain fin et ouvert. Le flageolet est ce qu'on appelle un jeu à bouche ou de mutation.

De *flageolet*, qu'ils appelaient *flageol*, nos aïeux formèrent le verbe *flageoler* (jouer du flageolet). Ce mot signifiait aussi mentir, railler, faire des contes, conter des sornettes, flatter, flagorner.

Flandre (De la musique en). La Flandre se glorifie avec raison de posséder l'école musicale la plus ancienne. Les plus remarquables contre-pointistes des quatorzième et quinzième siècles étaient Flamands. Cette ancienneté d'écoles a déterminé plusieurs auteurs à dire que les Flamands ont été les premiers maîtres qui aient appris la musique aux autres peuples de l'Europe. Cette assertion cependant ne saurait être admise sans restriction.

Les chefs de l'école flamande sont : Jacob Obrecht, Jean Ockeneim, et Josquin, le plus remarquable de tous, qui était généralement appelé *princeps musicorum*, le prince des musiciens.

Jean Ockeneim se fit particulièrement admirer par une messe à trente-six voix avec des motets et des canons. Toute cette composition était cependant fondée sur le calcul, et presque entièrement dépourvue de chant. Josquin est le plus grand compositeur de son siècle. Il est considéré comme le père de l'harmonie moderne, et non-seulement il écrivit beaucoup d'ouvrages cent ans avant Palestrina, mais encore ses compositions sont plus originales, plus énergiques et plus chantantes que celles de ses prédécesseurs.

Les compositeurs flamands les plus remarquables du seizième siècle sont : Nicolas Combert, élève de Josquin, qui se distingua beaucoup dans la composition des fugues ; Cornelius Conis, Harnold de Prog, Adrien Vilaërt, Sébastien Hollander. Au dix-septième siècle parut le célèbre Jean Tinctor, qui donna une vive impulsion à la musique de son pays et de l'Europe entière.

Depuis ce temps, l'école flamande a cessé de produire de grands musiciens ; cependant dans les villes principales on cultive la musique avec succès. Amsterdam possède une Société philharmonique, un Opéra hollandais et un Opéra français. A Rot-

terdam, les concerts sont bien composés et ont de nombreux souscripteurs. On y trouve aussi plusieurs bons chanteurs et des instrumentistes habiles. Enfin, dans toutes les villes de la Flandre, l'on aime et l'on cultive l'art musical.

Flautino. Mot italien qui signifie petite flûte. Il sonne une octave plus haut que la flûte ordinaire.

Flat. Nom anglais du bémol.

Flexibilité. Se dit, dans le chant, de cette espèce d'élasticité et d'ondulation moelleuse qu'une voix doit avoir pour augmenter ou diminuer, sans le moindre effort, l'intensité des sons.

Fluide. Qualité d'une composition où le jeu des sentiments présente sans cesse une marche douce et paisible.

Flute. Instrument à vent; son origine se perd dans la nuit des temps. Qu'elle soit due au hasard, comme le prétendent les poëtes, ou qu'on en soit redevable à l'industrie humaine, c'est ce qu'il est impossible de vérifier. Toujours est-il que l'usage de cet instrument remonte à la plus haute antiquité, et que c'est celui qui a été le plus généralement connu de tous les peuples de la terre. Il appartient à quatre époques bien distinctes.

Première époque. Flûte primitive ou flûte de Pan. Sa forme fut d'abord de sept tuyaux de roseaux d'inégale longueur. Ces tuyaux étaient joints ensemble par de la cire. Ce nombre sept ne paraît point avoir été arbitraire. Il se rapportait à celui des sept corps célestes, connus sous le nom de *planètes*. Aussi, bien que cet instrument fût celui dont le dieu Pan faisait usage, il n'en était pas moins dédié à Apollon ou au Soleil, comme modérateur de ces sept corps célestes. C'est du moins l'opinion de Plutarque. Plus tard, on substitua à ce simple et rustique assemblage de roseaux, la flûte à un seul tuyau, soit qu'elle fût toute d'une pièce, ou de plusieurs corps joints l'un à l'autre, comme nos flûtes modernes. C'est ici que commence la deuxième époque.

Deuxième époque. Flûte antique. On employa d'abord à la confection de cette flûte les os de biche, apparemment le *tibia*, de même que celui de l'âne; il y en avait aussi en métal. Néanmoins, on ne tarda pas à substituer à ces matières, difficiles à mettre en œuvre, le bois jugé plus facile. Dans le principe, la flûte fut simple, percée de peu de trous. Varron assure qu'ils étaient au nombre de quatre seulement. Ovide, dans ses *Fastes*, nous apprend que le bois dont on se servait était le buis. Il sem-

blerait, d'après les anciens eux-mêmes, que cet instrument n'était rien moins que pastoral ; car nous voyons que les joueurs de flûte, aux jeux pythiques, s'évertuaient à imiter les aigres sifflements du serpent Python.

Troisième époque. Flûte du moyen âge. Son organisation actuelle ne remonte pas très-haut. Nous voyons dans Rabelais, au seizième siècle, que Gargantua jouait de la flûte d'Alleman à neuf trous. Si les petites clefs qu'on a inventées depuis pour améliorer l'instrument avaient été en usage, le curé de Meudon n'eût pas manqué de les mentionner. Ainsi, l'heureuse et ingénieuse application de petites clefs à l'effet d'établir une indispensable égalité entre les *tons* et les *semi-tons*, ne remonte certainement pas à un siècle. Seulement il est hors de doute que nous sommes redevables aux Allemands de cette précieuse découverte, ainsi que de celle d'une *patte* ou corps, qui donne deux notes de plus dans le grave de l'instrument. Ces deux notes sont *ut dièse* et *ut naturel.*

Quatrième époque. Flûte moderne. Elle est en *ré* ou en *ut.* Pour parler plus correctement, l'une descend au *ré* au-dessous des cinq portées, et la deuxième à l'*ut naturel.* Les Allemands, les Anglais et les Italiens ont depuis bien des années renoncé à la flûte *à patte de ré*, comme trop mesquine. En France, nous avons été plus récalcitrants. La première méthode où il soit fait mention des trois petites clefs (*fa naturel*, *la* et *si bémol*) est celle de MM. Hugot et Wanderlich. Elle a été publiée par le Conservatoire à l'époque de la formation de cet établissement sous la République. C'était là un heureux commencement ; mais l'opposition systématique d'infatigables routiniers a apporté bien des retards aux perfectionnements dont la flûte a été l'objet.

La flûte moderne est de forme *cylindrique*, comme celle du moyen âge. Elle se compose de quatre tubes ou corps creusés et séparés. On les ajuste les uns dans les autres au moyen d'*emboîtures* et de *tenons.* Le premier *corps* se nomme *tête*, il est percé à sa surface d'un trou unique; on le nomme *trou de l'embouchure.* Le deuxième corps s'emboîte dans le premier ; il est percé de trois trous à sa surface ; il s'emboîte aussi dans le troisième qui est également percé de trois trous à la surface comme le précédent. Celui-ci, à son tour, s'emboîte par son extrémité inférieure dans le quatrième corps ou *patte*, soit de *re* ou d'*ut*, soit de toute autre. Le premier, le troisième et le quatrième

corps sont garnis de *viroles* d'ivoire ou d'argent. La *patte* en *re* est percée d'un seul trou assez large ; il est fermé par une clef qu'on fait agir avec le petit doigt de la main d'en bas. La *patte* en *ut*, outre ce trou dont nous venons de parler, en a encore deux autres, l'un pour l'*ut naturel*, l'autre pour l'*ut dièse*. Les clefs sont en sens contraire à celle de *re dièse*. Elles restent ouvertes, mais on les bouche chaque fois qu'on veut obtenir les deux notes pour lesquelles elles sont établies. C'est encore par le moyen du petit doigt, toujours d'en bas, que ces clefs jouent.

Fluté. On appelle sons flûtés ceux que l'on produit sur les instruments à cordes ou à archet, en appuyant légèrement le doigt sur les cordes, et en faisant un mouvement pariticulier avec l'archet qu'on approche davantage du chevalet.

Flutiste. Musicien qui joue de la flûte.

Folies d'Espagne. Air qui se dansait autrefois en Espagne avec des castagnettes du même nom.

Fondamental. Le son fondamental est celui qui sert de fondement à l'accord ou au ton. La basse fondamentale est celle qui sert de fondement à l'harmonie. L'accord fondamental est celui dont la note la plus basse est fondamentale.

Force. Qualité du son, appelée aussi *intensité*, qui le rend plus sensible et le fait entendre de plus loin.

Forcer la voix. C'est un défaut qu'on rencontre souvent chez les chanteurs, surtout lorsqu'ils sont indisposés. Ils crient alors au lieu de chanter, et ils détonnent facilement, attendu que leur voix sort de son étendue naturelle.

Forme. Les compositions musicales se distinguent par leurs formes. La symphonie a une forme différente du concerto ; l'air a une tout autre forme que le rondeau, etc.

Forté. Adverbe italien qui signifie *fort;* est employé dans la musique par opposition au mot *piano*, pour indiquer qu'il faut augmenter le son ou chanter à pleine voix.

Fourche. Terme dont on se sert à l'égard du doigté des instruments à vent et à trous, pour indiquer la position des trois grands doigts, dont les extrêmes sont posés sur les trous, tandis que celui du milieu est levé.

Foyers de théatre. C'est ainsi que l'on nomme les pièces ou salons faisant partie de l'édifice consacré à un spectacle, et qui servent de lieu de réunion. Chaque théâtre a deux foyers : ce-

lui des acteurs, voisin de la scène, où ils attendent le moment d'y paraître, et celui du public, où les spectateurs viennent s'asseoir ou se promener pendant les entr'actes. Le foyer des comédiens de l'ancien Théâtre-Français, où figuraient les Préville, les Dazincourt, les Dugazon, fut renommé jadis pour l'attrait de ses causeries. Le malin et spirituel Hoffmann fit souvent le charme du foyer public de l'Opéra-Comique, où chaque soir on assistait, grâce à lui, à une sorte de cours de bonnes plaisanteries et d'amusantes narrations. Aujourd'hui l'on ne cause plus guère que dans le vaste et riche foyer de l'Opéra; mais c'est surtout la politique qui fait le sujet des conversations dans ce rendez-vous habituel des ambassadeurs, des diplomates, des grands fonctionnaires, des notabilités de tout genre. Le foyer de l'Opéra est à la fois une succursale des salons des Tuileries, de la salle des conférences de notre Chambre élective et du palais de la Bourse.

Fracas. Ce mot désigne simplement un bruit d'une nature particulière (*fragor*), mais sans rupture, fracture ou dégât d'aucune sorte. Il ne s'applique guère dans ce cas qu'aux détonations successives de la foudre pendant un orage. L'action d'un corps en mouvement peut aussi causer du fracas ou en fracasser un autre, sans que cette opération soit accompagnée d'un bruit sensible. Telle peut être l'action d'un boulet sur les os de la tête, de la jambe d'un homme.

France (De la musique en). Déjà sous le règne de François Ier, le restaurateur des arts en France, l'école musicale de cette nation jetait un vif éclat; mais les troubles inséparables des guerres religieuses et la profanation des temples dans lesquels la musique s'était réfugiée, arrêtèrent l'essor de l'harmonie, et l'école française n'entra dans une voie de progrès que lorsque Louis XIV, donnant aux arts une féconde impulsion, éleva son siècle à la hauteur de ceux de Périclès, d'Alexandre et d'Auguste. Mais elle ne produisit à cette époque, au grand étonnement des observateurs, qu'un petit nombre d'artistes; et tandis que des peintres, des poëtes, des écrivains éminents s'élevaient en foule, seule la musique n'arriva qu'à des résultats pauvres et mesquins.

Sous ce rapport, la France était restée complétement stationnaire, quand Louis XIV, qui possédait à un degré si éminent l'intelligence et le goût des beaux-arts, apprit que l'école ita-

lienne devenait chaque jour plus riche en grands maîtres, et il appela Lulli à sa cour. Ce Florentin, en important la musique de son pays dans le nôtre, ranima l'école française. L'harmonie reparut dans les temples, dans les concerts, dans les théâtres. Ainsi l'on voit que c'est toujours à l'Italie, comme autrefois à la Grèce, que l'Europe doit ses progrès en musique, comme dans toutes les autres branches des beaux-arts.

Lulli infusa, pour ainsi dire, la mélodie italienne dans la musique française. Rempli qu'il était de la doctrine des Cavalli et des Cesti, ses maîtres et ses concitoyens, il composa une mélodie, résultat de ce mélange, et brilla par ce qui seul est beau dans les arts, la simplicité. Mais ses successeurs, les Destouches, les Campra, les Monteclair, loin de perfectionner son ouvrage, abandonnèrent la route dans laquelle il était entré, et l'afféterie s'emparant de la musique, en corrompit les sources les plus pures. Rameau parut, et, quoique doué d'un talent plein de sève et de vigueur, il ne put créer ce qui n'existait pas, le goût.

Cependant Rameau fut sans contredit un homme supérieur, et son système de basse fondamentale lui mérita les honneurs de la célébrité. Ses ouvrages théoriques sont nombreux et justement estimés, ainsi que les ballets, auxquels il attacha une musique savante.

Après Rameau, le dix-huitième siècle vit encore s'élever de nombreux compositeurs, parmi lesquels nous signalerons les Dauvergne, les Laborde, les Floquet, les Philidor, et surtout J.-J. Rousseau. Jean-Jacques Rousseau, livré à ses grandes méditations sur la morale et la philosophie, n'a sans doute vu la musique que sous des rapports accessoires, et cependant il a déployé dans cet art une étendue et une variété de connaissances très-remarquables.

La seconde moitié du dix-huitième siècle vit paraître deux artistes éminents, Gluck et Piccinni, qui tous deux accomplirent une révolution dans l'opéra, le premier en y infusant toute la force, toute la vigueur, toute l'originalité de l'harmonie allemande ; le second en y transportant toute la grâce, toute la coquetterie, toutes les séductions de la mélodie italienne. L'Europe entière connaît le débat musical qui, à cette époque, divisa le dilettantisme français en deux factions ennemies.

En même temps que les artistes que nous venons de nommer, Pierre Monsigny brillait sur la scène française. Beaucoup de

verve, de grâce, de sensibilité et une grande pureté de style, tel est le caractère distinctif de ses compositions. Un nom qui figure avec non moins d'éclat dans les fastes de la musique française, c'est celui du brillant Grétry, dont les œuvres ont encore pour le public tout l'intérêt, tout le piquant de la nouveauté.

Indépendamment de ces grands artistes, notre théâtre lyrique est riche encore des productions des Berton, des Dalayrac, des Catel, des Lesueur, des Méhul, des Boïeldieu, des Gaveaux, des Kreutzer, des Plantade, des Persuis, des Solié, des Hérold, des Auber, des Halévy, des Adam, des Thomas, dont quelques-uns, encore pleins de sève, d'ardeur et de jeunesse, promettent d'élever l'école française au plus haut degré de splendeur.

La musique instrumentale a fait aussi chez nous de grands progrès. Parmi les virtuoses célèbres que possède la France, nous comptons entre autres pour le piano, Adam père, Zimmermann, Bertini, Kalkbrenner, Henri Herz; pour le violon, Baillot, Habeneck, Allard, Ch. Dancla ; pour la harpe, Th. Labarre; pour la flûte, Tulou, etc.

Parmi les compositeurs de romances, on distingue Romagnesi, Panseron, Labarre, Bérat et Mlle Loïsa Puget. Parmi les meilleurs chanteurs, on admire Duprez, Baroilhet, Levasseur, Chollet, Ponchard, Masset, Roger, Mmes Dorus-Gras, Stoltz, Méquillet. (Voir les articles Académie royale de Musique, Opéra-Comique.)

Fredonner. Chanter à voix basse, entre les dents et sans suite, quelque passage d'air ou de chanson.

Fugue. L'objet essentiel de la fugue est d'enseigner, au moyen d'imitations de divers genres artistement combinées, à déduire une composition tout entière d'une seule idée principale, et par là d'y établir en même temps l'unité et la variété. L'idée principale s'appelle le *sujet* de la fugue. On appelle contre-sujet d'autres idées subordonnées à la première, et l'on donne le nom de réponse aux diverses imitations de sujets et de contre-sujets. On conçoit d'après cela qu'il y aura un grand nombre d'espèces de fugues, selon la manière dont se fera la réponse.

Cette première considération nous conduit à en remarquer quatre espèces principales, savoir : la fugue de ton, la fugue réelle, la fugue régulière modulée, et la fugue d'imitation. La fugue de ton est celle dans laquelle le sujet et la réponse sont contenus dans les limites de l'octave. La fugue réelle est celle dans la-

quelle la réponse se fait à la quinte supérieure, note pour note, intervalle pour intervalle, dans les mêmes temps de la mesure. La fugue régulière modulée est fondée sur la tonalité moderne. Telles sont presque toutes les fugues de Jomelli, Cherubini, de Handel, de Bach. Enfin la fugue d'imitation, dans laquelle la réponse imite le sujet à un intervalle quelconque.

Pour faire une fugue en autant de parties que ce soit, il faut considérer cinq choses : 1° le sujet ou thème ; 2° la réponse, c'est la reprise du sujet, transposé, selon l'espèce, dans une autre partie de fugue ; 3° le contre-sujet qui accompagne le sujet ; 4° la modulation ; 5° le contre-point dont on remplit l'espace d'une modulation à l'autre, et qui s'appelle *divertissement, épisode.*

La fugue est *obligée* ou *libre.* Elle est obligée, quand on ne traite que le sujet pendant toute la fugue, en ne le quittant que pour le mieux reprendre, soit entier, soit en partie. Elle est libre, quand on ne traite pas le sujet seul et qu'on le quitte de temps en temps pour passer à une autre idée, qui, bien qu'elle ne soit pas tirée du sujet, est néanmoins en parfait accord avec lui.

Furie. En Italie les compositeurs de ballets se servent de ce mot pour indiquer certains morceaux de musique de mouvement vif, avec des couleurs et des accents forts, analogues à l'action de passions violentes, comme la colère, la vengeance.

Fusée. Trait rapide en montant ou en descendant. Ce mot était en usage dans l'ancienne musique française. On ne s'en sert plus aujourd'hui.

G

G. Cette lettre est le signe par lequel on indique encore la cinquième note de la gamme d'*ut* dans la solmisation allemande et anglaise.

G ré sol. Ancien nom du *sol* dans la solmisation française.

Gaillarde. Ancien air de danse d'un mouvement animé, en mesure ternaire. Il se jouait dans les seizième et dix-septième siècles après la pavane et autres danses lentes.

Gajo, Gai. Cette expression italienne, placée en tête d'un

morceau de musique, signifie que le mouvement et le caractère du morceau doivent être un peu vifs.

Galoubet. Instrument à vent dont l'usage est fort ancien en France, et qui depuis plus de deux siècles n'est cultivé que dans la Provence. Le galoubet est le plus gai de tous les instruments champêtres et le plus aigu des instruments à vent. Ce n'est qu'à force de travail et de soins que l'on parvient à bien jouer d'un instrument qui n'emploie que la main gauche, et sur lequel il faut former deux octaves et un ton avec trois trous seulement. Le galoubet ne va pas sans le tambourin, sur lequel l'exécutant marque le rhythme et la mesure en le frappant avec une baguette.

Les joueurs de galoubet sont très-communs en Provence et dans quelques parties du Languedoc; il y en a d'une force extraordinaire et qui exécutent des concertos de violon sur leur instrument. On en rassemble jusqu'à vingt-cinq dans une fête champêtre, et quoique leur musique soit toujours gaie et rapide, l'ensemble le plus parfait ne cesse jamais d'exister entre eux.

Gamma. Troisième lettre de l'alphabet grec, qui correspond à notre G. Anciennement on donna le nom de *gamma* à l'échelle de Guido, où la corde la plus grave était marquée par le *sol* et appelée *hypo-proslambanomenos*.

Gamme. Table ou échelle des notes de musique, disposée selon l'ordre naturel des tons. Le nom de gamme qui a été donné à cette échelle vient d'une lettre de l'alphabet grec r, que Guido d'Arezzo choisit pour désigner la corde qu'il ajouta au grave du diagramme des Grecs, et dont il fit la base de son système musical. Les anciens se servaient de sept lettres de l'alphabet pour marquer les différents degrés de l'échelle musicale, et comme le nombre de ces lettres ne suffisait pas à l'étendue de leur gamme, ils les changeaient de forme ou les redoublaient pour indiquer la position respective de chaque degré par rapport aux différentes octaves. Dans notre système musical moderne, nous n'avons également que sept lettres, C, D, E, F, G, A, B, ou sept syllabes, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, pour désigner les cinquante degrés appréciables de l'étendue instrumentale comprise entre l'octave grave du *sol* de la contre-basse et le *sol* aigu de la petite flûte. Mais pour obvier à cet inconvénient et marquer d'une manière indubitable la position relative de chaque degré, on emploie des lignes parallèles qu'on divise de cinq en cinq, à l'aide de certains signes appelés clefs.

Le mot *gamme*, pris dans un sens moins absolu, s'entend aussi d'une fraction plus ou moins étendue de l'échelle musicale, comme par exemple des différents tons renfermés dans l'espace d'une octave. On appelle *gamme diatonique* celle qui procède par tons et demi-tons, tels qu'ils se trouvent dans l'ordre naturel du ton et du mode où l'on est, et *gamme chromatique* celle qui n'est composée que de demi-tons.

Les gammes sont d'un usage fréquent et indispensable en musique. Quels que soient le genre d'un morceau, la couleur ou le sentiment d'une mélodie, il est bien rare d'en parcourir plusieurs mesures sans rencontrer une gamme ou une parcelle de gamme. Les gammes des deux genres sont un excellent exercice pour l'étude de la musique instrumentale ou vocale, sous le rapport de l'exécution. On ne saurait trop en recommander l'usage aux personnes qui désirent atteindre à un certain degré de perfection. C'est par l'exercice très-fréquent des gammes dans tous les tons que la voix d'un chanteur et les doigts d'un instrumentiste peuvent acquérir cette souplesse, cette flexibilité, cette agilité qui les rendent propres à l'exécution irréprochable des passages les plus difficiles. De nos jours, les cantatrices abusent des gammes chromatiques dans leurs roulades. Elles ont d'autant plus tort, que les gammes de ce genre ne peuvent être rendues d'une manière satisfaisante que sur quelques instruments à clavier, à cordes ou à vent. Quant à la voix, elle se prête peu à une succession rapide de demi-tons, qui exige tant de netteté, de justesse et de précision.

Gasaph. Espèce de chalumeau ou cornemuse des côtes de la Barbarie.

Gavotte. Sorte de danse dont l'air est à deux temps et d'un mouvement modéré. Les gavottes d'*Armide* et d'*Orphée* sont des modèles de grâce. Celle de Panurge a eu une vogue prodigieuse qu'elle doit à son rhythme fortement marqué, qualité précieuse pour les danseurs vulgaires. Cette gavotte n'a pas de seconde partie, et pour y suppléer, l'auteur fait redire la première à la quarte.

Génie musical. Le génie, en musique, c'est la faculté, la puissance de création. Le musicien de génie est celui qui sait trouver des idées nouvelles, et ouvrir à l'art des routes inexplorées. La nature et le cœur humain offrent sans cesse une mine abondante et riche aux explorations de l'artiste; mais il n'est

qu'un petit nombre de privilégiés qui sachent recueillir cet or pur, le séparer de tout alliage, le façonner avec habileté et le marquer d'une empreinte ineffaçable.

Cette faculté de création indique la différence qui existe entre le musicien de génie et celui qui n'a que du talent. Le premier, marchant dans sa force et dans sa liberté, fait entendre au monde des chants nouveaux et des mélodies inconnues. Le second s'empare de cette œuvre commencée, la perfectionne et la complète. A l'un la gloire des découvertes, l'initiative des idées; à l'autre l'habileté de la mise en œuvre.

L'histoire a enregistré les noms des hommes d'élite qui ont agrandi par leurs travaux le domaine de l'art musical; mais, il faut le dire, ces hommes éminents n'ont pas toujours recueilli le fruit de leurs efforts. Supérieurs à leurs contemporains, la foule a quelquefois refusé de les suivre dans leur essor hardi vers des sphères inconnues; et, longtemps incompris, ils ont eu à lutter contre l'indifférence ou le dédain du public dont ils froissaient les préjugés et les habitudes. On sait quelles préventions, quels obstacles eut à vaincre le génie de Gluck avant qu'il lui fût possible de se déployer sur notre scène lyrique; on sait quelles tempêtes de récriminations soulevèrent les chefs-d'œuvre de ce grand musicien. On contesta la haute valeur de ses travaux, on méconnut son originalité puissante, on proscrivit ses innovations les plus heureuses, et l'on ne craignit pas même d'appeler un *galimatias stupide* ses plus éclatantes et ses plus sublimes beautés. Mais l'illustre compositeur ne se découragea pas; il tint tête à l'orage avec cette attitude calme et fière que donne la conscience d'une grande supériorité; et peu à peu les préventions cessèrent, aux injures succéda l'admiration, et le nom de Gluck est arrivé jusqu'à nous entouré d'une glorieuse auréole.

Ce dédain de la foule pour tout génie novateur n'a pas même épargné le plus grand musicien de notre époque, Rossini. Personne n'ignore qu'à l'époque de son apparition, *Guillaume Tell* fut peu goûté par la masse des dilettanti; et cependant *Guillaume Tell* est regardé aujourd'hui comme la création la plus admirable de Rossini, comme celle où l'illustre compositeur a déployé le plus de sève et d'originalité.

Ces exemples prouvent qu'en dépit des préjugés, des habitudes prises, des préventions de la médiocrité et de l'ignorance,

le génie véritable est toujours sûr d'arriver au succès ; et souvent même ce succès est d'autant plus éclatant, d'autant plus durable, qu'il a été plus lent et plus difficile à obtenir.

Genres. Il y a trois genres dans la musique, le diatonique, le chromatique et l'enharmonique. Le genre diatonique procède par tons et par demi-tons naturels, c'est-à-dire sans altération. Ainsi, les deux demi-tons qui se trouvent dans la gamme, sont du genre diatonique, et la gamme, soit en montant, soit en descendant, se nomme gamme ou échelle diatonique. Le genre chromatique ne procède que par demi-tons. Ainsi, une gamme, en montant ou en descendant par demi-tons, se nomme gamme ou échelle chromatique. On emploie en montant le chromatique par dièses, et en descendant le chromatique par bémols, suivant la manière la plus naturelle. On peut l'employer cependant des deux manières, en montant et en descendant. Le genre enharmonique est le passage d'une note à l'autre, sans que l'intonation de la note ait été changée d'une manière sensible.

Genres épais ou serré. Dénominations anciennes des genres chromatique et enharmonique, où les sons se trouvent plus serrés que dans l'échelle diatonique, appelée pour cela *genus rarum*.

Genus epitrictum. Espèce de rhythme de la musique grecque, dont les temps étaient en raison sesquitierce, ou de 3 à 4.

Geste. L'art du geste a toujours été considéré par les anciens comme un art indépendant; il est intimement lié à la musique, à la danse, à l'art dramatique et à l'éloquence, mais il n'en est pas inséparable ; en effet, un chanteur peut avoir une belle voix et chanter avec expression, sans donner à ses gestes le mouvement qui leur convient. Un danseur peut se mouvoir avec habileté, sans exprimer par la pantomime le caractère, l'esprit, la pensée du pas qu'il exécute ; mais d'un autre côté, un chanteur, s'il ne sait s'accompagner de gestes expressifs, ne remplira jamais convenablement son rôle. Un orateur, possédât-il les trésors d'éloquence de Démosthène et de Cicéron, ne pourra impressionner fortement son auditoire par le simple débit de ses paroles, s'il ne sait faire usage des gestes et des mouvements de la physionomie.

Suivant Varon, *saltatio* ou la pantomime, l'art du geste, était chez les Romains une imitation savante et raisonnée de tous les mouvements du corps et des différentes expressions de la physionomie. Cet art se subdivisait en plusieurs espèces, et avait

produit chez les Romains un si grand nombre de danses et de pas, que Meursius a composé de leurs noms et de leurs genres un dictionnaire entier. Nous lisons dans quelques historiens que l'art du geste était de tous les arts libéraux celui que les anciens aimaient et pratiquaient le plus; car on l'enseignait à tous, à l'histrion de bas étage comme à l'orateur distingué; mais cet art n'était pas le même pour tous. Aussi Quintilien dit-il à ce sujet qu'il ne faut pas qu'un orateur prononce comme un comédien, ni qu'il fasse des gestes comme un danseur.

L'art du geste se divisait en deux classes, en naturel et en artificiel. Le geste naturel était celui dont on se servait en chantant ou en déclamant, pour donner plus de force au discours; comme, par exemple, en parlant de la Divinité, d'élever les yeux et une main vers le ciel. Le geste artificiel était celui des acteurs pantomimes, et il consistait à tracer dans l'espace ou à décrire, en employant tels ou tels signes intelligibles, l'objet qu'on avait l'intention de représenter.

Le jeu de la physionomie, que nous comprenons dans l'art du geste, n'avait pas d'importance pour les anciens, au moins sur le théâtre, car on sait qu'ils portaient des masques. L'expression du visage, qui nous charme tant sur nos scènes lyriques, était, chez les anciens, tout à fait inutile; en effet, les salles de spectacle étaient si grandes, et les acteurs s'y trouvaient par conséquent si éloignés du public, que les mouvements des yeux et les changements des traits eussent passé inaperçus.

Cicéron, qui avoue lui-même avoir appris l'art du geste du comédien Roscius, dit que celui qui se destine à déclamer ou à chanter en public ne doit point négliger cet art, le plus utile de tous. L'orateur Hortensius, rival de Cicéron, avait reçu des leçons de la célèbre danseuse Dyonisia.

L'art du geste théâtral, chez les anciens, se divisait en trois genres : 1° le geste tragique; 2° le geste comique; 3° le geste satirique. Ces trois divisions faisaient partie de la mimique ancienne, divisée elle-même en hypocritique, c'est-à-dire celle qui servait de base à l'art du geste, et en rhythmique, qui indiquait les temps en marquant les mouvements de cet art.

Chez les anciens, les auteurs et compositeurs dramatiques écrivaient sur leurs manuscrits, au-dessous de leurs vers et de leurs notes de musique, les gestes que les acteurs devaient faire en les répétant. L'art du geste était poussé à un tel point, que le

chanteur ou le comédien qui se serait trompé en faisant mouvoir les jambes ou les bras, ou la tête, eût été hué par les spectateurs, comme s'il eût chanté faux ou mal prononcé une phrase. C'est ce qui a donné lieu au proverbe grec : « faire un solécisme avec la main. » Les anciens avaient même des instruments pour régler les gestes des acteurs. Ammien Marcellin dit à ce sujet : « On ne voit plus que chanter et faire de la musique. Partout on ne voit que des lyres, des flûtes et des instruments qui servent à régler les gestes des acteurs. C'est alors que la *saltation* ou l'art du geste reçut de tels perfectionnements, qu'on se mit à jouer toute sorte de pièces sans ouvrir la bouche. On nomma ces acteurs *pantomimes*, ou imitateurs de tout. Un poëte composa à ce sujet cette épigramme célèbre :

« Tous les membres du corps d'un pantomime sont autant de langues, à l'aide desquelles il parle sans ouvrir la bouche. »

Les faits et les exemples que nous venons de citer montrent quelle importance avait chez les anciens la gesticulation considérée comme accessoire de l'art théâtral, de la musique, de la déclamation et de la danse. Elle formait une science particulière qui avait ses systèmes et ses professeurs spéciaux. Les rivalités des mimes et des danseurs donnèrent souvent lieu à des discussions orageuses sur les théâtres de l'antiquité. On sait quels longs débats soulevèrent chez les Athéniens les danseurs Pyrrhus et Bathyle, qui tous deux excellaient dans la gesticulation.

Aujourd'hui, on semble avoir perdu les traditions de cet art qui jadis savait animer la danse par les séductions du geste. Les gestes d'expression des pas de caractère dans les ballets du seizième, du dix-septième et du dix-huitième siècle, ont disparu pour faire place aux mouvements monotones et froids qu'on a nommés figures de la contredanse française. Cependant, depuis quelques années, la danse paraît vouloir se frayer une nouvelle route. Taglioni lui a donné plus d'expression, plus de légèreté ; Fanny Ellsler a fait faire un pas immense à l'art de la mimique et de la pantomime ; et Carlotta Grisi a donné à l'art chorégraphique une animation, une grâce, un cachet d'originalité qui l'ont placée tout d'un coup au premier rang parmi les danseuses modernes.

Malgré les progrès que nous signalons, l'art du geste est encore beaucoup trop négligé sur nos scènes lyriques. La plupart de nos chanteurs, même les plus éminents, ignorent, lorsqu'ils

sont en scène, l'art de marcher, de placer leurs mains, et d'exprimer par leurs gestes les paroles qu'ils prononcent. A cet égard, d'importantes améliorations restent encore à obtenir.

Gigue. Air d'une danse du même nom, dont la mesure est à six-huit et d'un mouvement assez rapide. La gigue n'est plus en usage qu'en Angleterre. Corelli a fait un grand nombre de gigues.

Giocoso (joyeux). Cet adjectif italien exprime l'allégresse, le mouvement vif, léger, badin.

Gittilh. Mot hébraïque, qu'on trouve parfois en tête de quelques psaumes. Ce terme n'est probablement que le premier mot d'une ancienne chanson qui était généralement connue au temps de David, et d'après laquelle on devait chanter ces psaumes.

Gloria. Sur ce mot latin qui entre dans la messe, on écrit deux différents morceaux de musique : le premier sur les paroles *Gloria in excelsis Deo*, le second sur celles *Gloria Patri, et Filio, et Spiritui sancto.*

Glose. Quelques anciens auteurs se servent de cette expression en musique, pour indiquer un ornement vicieux et de mauvais goût.

Gloso como. Nom que les anciens donnaient à une espèce d'étui, dans lequel ils enfermaient les embouchures de leurs flûtes.

Glotte. Embouchure des instruments à vent chez les Grecs.

Gomba, Queue. On distingue dans les notes la tête et la queue : la tête est le corps même de la note ; la queue est ce trait perpendiculaire qui tient à la tête, et qui monte ou descend indifféremment à travers la portée.

Gong. Instrument de métal des Indous en forme d'arc, dont on joue avec un batail en bois.

Gorghecco. Mot italien par lequel on désigne un passage rapide exécuté avec la voix.

Gout. Chaque homme a un goût particulier par lequel il donne aux choses, qu'il appelle belles et bonnes, un ordre qui n'appartient qu'à lui. L'un est plus touché des morceaux pathétiques, l'autre aime mieux les airs gais ; l'un cherchera la simplicité dans la mélodie, l'autre fera cas des traits recherchés. Cette diversité vient tantôt de la différente disposition des organes, tantôt du caractère particulier de chaque individu, tantôt de la différence d'âge et de sexe. Dans tous ces cas, chacun

n'ayant que son goût à opposer à celui d'un autre, il est évident qu'il n'en faut pas disputer.

Mais il y a aussi un goût général sur lequel tous les hommes bien organisés s'accordent, et c'est celui-là seulement auquel on peut donner absolument le nom de goût. Faites entendre un concert à des oreilles suffisamment exercées, le plus grand nombre des auditeurs s'accordera, pour l'ordinaire, sur le jugement des morceaux et sur l'ordre de préférence qui leur convient. Demandez à chacun raison de son jugement, il y a des choses sur lesquelles ils la rendront d'un avis presque unanime : ces choses sont celles qui se trouvent soumises aux règles; mais il y en a d'autres à l'égard desquelles ils ne pourront appuyer leur jugement sur aucune raison solide et commune à tous, et ce dernier jugement appartient à l'homme de goût : si l'unanimité parfaite ne s'y trouve pas, c'est que tous ne sont pas également bien organisés.

Le génie crée, mais le goût choisit; sans goût on peut faire de grandes choses, mais c'est lui qui les rend intéressantes. C'est le goût qui fait saisir au compositeur les idées du poëte, c'est le goût qui fait saisir à l'exécutant les idées du compositeur, et c'est le goût qui donne à l'auditeur le sentiment de toutes les convenances.

Gracioso. Mot italien qui signifie *gracieux*. Placé à la tête d'un air, il indique le mouvement qui tient de l'*andante* et de l'*andantino*, et la nuance d'expression qu'il convient de lui donner.

Gradation. Mélodie dans laquelle l'expression monte, pour ainsi dire, au moyen de l'union successive de figures qui se ressemblent.

Graduel. Chant qui se récite dans l'office solennel de la messe après l'épître.

Grammaire musicale. Résumé des règles qui enseignent à disposer les matériaux de la musique, c'est-à-dire à combiner artistement les sons et les accords. A la grammaire musicale appartiennent :

1° La connaissance de la connexion et de la comparaison de tous les sons;

2° La connaissance des accords, du mouvement des intervalles consonnants, et de la résolution des intervalles dissonants;

3° La connaissance de l'union et de l'alternation des accords, des retards, de l'anticipation et de l'ellipse, de l'usage des notes de passage;

4° L'union mélodieuse des sons par rapport à un même ton et à la modulation dans d'autres tons;

5° La connaissance des mesures et du mètre;

mélodieuse, tant logique et rhythmique, que relative à la ponctuation;

7° La *périodologie*, c'est-à-dire l'union des parties de la mélodie:

8° La coupe, ou disposition des différentes parties d'un morceau de musique.

Grand-Opéra. Nom par lequel on désignait autrefois l'Opéra de Paris, pour le distinguer de l'Opéra-Comique. On dit maintenant l'Opéra.

Grasseyement. Défaut de l'organe qui gâte la prononciation ordinaire, celle que nous désirons dans la déclamation et le chant. On chante gras lorsqu'on double les *r*, et qu'on prononce les *l* comme s'il y avait un *y*, en disant : *perre*, *merre*, *aurorre*, *famiye*, *cariyon*. Le grasseyement sur les autres lettres, quoique plus supportable, n'en est pas moins un défaut.

Dans le chant, le grasseyement est encore plus vicieux que dans le langage ordinaire. Le son à donner change, parce que les mouvements que le grasseyement emploie sont étrangers à celui que forment, pour rendre l'*r*, les voix sans défaut. Le premier soin des maîtres de chant devrait donc être de donner aux élèves une prononciation mélodieuse, en délivrant leurs organes des entraves et de la dureté du grasseyement.

Gratis (Spectacles). Ce gratis-là du moins n'a rien de fallacieux, et tient à la lettre ce qu'il promet pour les spectateurs, car le gouvernement se charge d'indemniser les directeurs de théâtre pour ces représentations gratuites : il leur alloue ordinairement, en pareil cas, le montant d'une recette calculée au *maximum*.

Dans l'ancien régime, les spectacles gratis offraient un vif attrait au peuple, qui avait peu de théâtres à bon marché. La rareté de ces représentations, qui n'étaient guère données qu'à l'époque de naissance ou de mariage des princes de la famille royale, ajoutait ainsi à leur charme et à leur effet. L'amour-propre de la classe inférieure y était en outre agréablement

flatté, en voyant deux de ses corporations ouvrières occuper, dans ces solennités dramatiques, les loges du roi et de la reine.

Pendant la révolution, cette vanité avait un autre aliment dans la pompeuse rédaction des affiches, où les représentations gratuites étaient annoncées en gros caractères dans ces termes : *Dimanche, pour le peuple.*

On fait maintenant avec lui moins de façon : quand un modeste *gratis* par ordre, en caractères ordinaires, l'a convoqué à l'une de ces fêtes de la petite propriété, les places sont au premier occupant; mais la prudente administration du théâtre a fait fermer d'avance son élégant foyer.

C'est principalement vers l'Opéra, dont le haut prix est habituellement moins accessible pour elle, que la foule se dirige dans ces occasions. Le drame lyrique, il est vrai, n'est guère intelligible pour ce public d'exception; mais la danse légère et voluptueuse des nymphes et des bayadères du lieu est à la portée de tous les yeux, et les spectateurs non payants n'ont pas pour elles moins d'applaudissements que les autres.

Grave. Mot italien qui marque la lenteur dans le mouvement, et de plus une certaine gravité dans l'exécution.

Grave, Fugue grave. C'est celle dont le mouvement est lent, et les notes d'une longue valeur : cette espèce de fugue est fort rare.

Gravé, ée, Musique gravée. C'est par la gravure, plutôt que par l'impression en caractères mobiles, qu'on est dans l'usage de multiplier aujourd'hui les exemplaires des ouvrages de musique que l'on veut mettre au jour. Cet usage ne remonte guère qu au commencement du dix-huitième siècle. Tous les opéras de Lulli et de ses contemporains furent imprimés : la gravure ne commença que pour la musique instrumentale. C'est ce moyen qui nous transmit les œuvres de Corelli, de Locatelli, de Tartini, et c'est à la France qu'on en doit l'invention. Comme on ne gravait alors que sur cuivre, et que cette pratique était fort dispendieuse, on ne pouvait guère l'employer que pour des ouvrages peu volumineux; mais on trouva bientôt le moyen de la rendre plus économique en se servant de l'étain, et l'on en vint à graver des opéras entiers.

Graveur, Graveuse. Celui ou celle qui fait profession de graver de la musique.

Gravité. C'est cette modification du son par laquelle on le

considère comme grave ou bas, par rapport à d'autres sons qu'on appelle hauts ou aigus. La gravité des sons dépend de la grosseur, de la longueur et du diamètre des tuyaux, et en général du volume et de la masse des corps sonores. Plus ils ont de tout cela, plus leur gravité est grande.

Grecs anciens (Musique des). La Grèce reçut sa musique des mains des Phéniciens, qui lui en communiquèrent le système peu à peu, et à mesure que le permirent les circonstances et l'état de la civilisation. Pour bien comprendre ce système et pouvoir en suivre les développements, il faut savoir que le mot *lyre*, qu'on a depuis appliqué à un instrument de musique en particulier, n'était d'abord qu'un terme générique donné à la musique elle-même, et transporté par extension à l'instrument scientifique, au moyen duquel on en déterminait les lois. Le mot grec *lyra* tenait à la même racine que l'instrument phénicien *sirah*, qui exprimait tout ce qui est harmonieux et concordant. Ce qu'on entendait par la lyre à trois ou à quatre cordes ne s'appliquait pas à l'instrument de musique dont on jouait, mais à celui qui en constituait l'accord fondamental.

La lyre à trois cordes dont parle Diodore de Sicile désignait le système des tétracordes conjoints. C'était le système le plus ancien. Ces trois cordes étaient *si*, *mi*, *la*. La lyre à quatre cordes, dont il est question dans Boetius, indiquait le système des tétracordes disjoints. Ces quatre cordes étaient *mi*, *la*, *si*, *mi*, ou bien *la*, *ré*, *mi*, *la*. Indiquer la lyre, c'était indiquer le système; c'était tout indiquer. Car la disposition d'un tétracorde étant mathématiquement fixée dans le genre diatonique, on ne pouvait pas se tromper. Or, cette disposition était, pour chaque tétracorde, en allant de l'aigu au grave à la manière des Phéniciens, de deux tons successifs et d'un semi-ton.

Dans les deux systèmes des tétracordes conjoints et disjoints, le mode fluctuant entre les toniques *la* et *mi* s'arrête de préférence sur le *la*; ce qui est très-conforme aux idées qu'on a de ce mode consacré à la nature féminine. Cependant, comme la finale, ou grave du système des tétracordes conjoints, s'arrêtait sur le *si* et laissait un moment dominer le principe assimilé à la nature masculine, les Phéniciens voulurent effacer encore cette dominance, et, pour cet effet, ils ajoutèrent au grave une corde qui se trouva être la double octave du son le plus aigu du système des tétracordes disjoints, c'est-à-dire un *la* fondamental. Ainsi

ils communiquèrent aux Grecs leur mode favori, appelé locrien, le *chant de l'alliance*, célèbre pour son effet mélancolique. Au moyen de l'adjonction de ces deux cordes, les deux systèmes furent fondus en un seul.

Ce système musical, qu'on peut appeler ionien, étant parvenu à sa perfection, resta longtemps en cet état parmi les Grecs. Il paraît constant que toute la modulation de ces peuples se bornait d'abord à faire passer les mélodies des tétracordes conjoints aux disjoints, et alternativement. Souvent même ils ne modulaient pas, et alors ils chantaient sur la lyre à trois et quatre cordes, suivant qu'ils voulaient admettre le diapason de septième ou de l'octave. Comme la mélodie se renfermait dans l'étendue du tétracorde, le chant était simple et facile. Il suffisait souvent au chanteur de se donner le son des cordes principales des lyres *si*, *mi*, *la* ou *mi*, *la*, *si*, *mi*, pour improviser le remplissage des cordes secondaires.

Il serait difficile de dire combien de temps la musique ionienne resta dans cette simplicité. Tout ce qu'on peut affirmer de raisonnable à cet égard, c'est que ses variations suivirent celles de la secte qui l'avait adoptée comme un symbole de son alliance. Cette secte ne tarda pas à se diviser, et il se fonda une foule de systèmes différents, parmi lesquels ceux qu'on nomma lydien, phrygien, dorien, furent les principaux. Ces systèmes consistaient dans une série de tétracordes conjoints ou disjoints, et différaient entre eux par l'enchaînement de ces mêmes tétracordes, tantôt par la place que le semi-ton y occupait, tantôt par une simple transposition, soit au grave, soit à l'aigu.

Telle est la confusion que le grand nombre de ces systèmes entraîna, et le peu de soin que les écrivains qui en ont parlé ont mis à les distinguer, que même parmi les trois principaux, le lydien, le phrygien et le dorien, il est impossible de dire aujourd'hui rigoureusement si la tonique du lydien était *mi* ou *ut*, et celle du dorien *ut* ou *mi*. Il n'y a pas un auteur qui sur ce point ne contredise l'autre, et ne se contredise souvent lui-même. Dans ce conflit d'opinions contradictoires, on en distingue pourtant deux qui autorisent à donner au lydien la tonique *mi*, et au dorien la tonique *ut*. La première est celle d'Aristoxène, qui dit que les Doriens exécutaient le même chant à un ton plus bas que les Phrygiens, et ces derniers à un ton plus bas que les Lydiens. La seconde, qui confirme la première, est

du judicieux Saumaise, qui dans son *Commentaire sur les comédies de Térence*, nous apprend que la musique adaptée à ces comédies s'exécutait sur des flûtes appropriées à chaque mode ; les unes servant au mode phrygien, les autres au dorien, plus grave que le phrygien, et la troisième au lydien, plus grave que les deux autres modes. Zarlin en Italie, Sax en Allemagne, et J.-J. Rousseau en France ont adopté cette opinion.

Grecs modernes (Musique des). Les Grecs modernes n'emploient dans leur musique ni les notes dont nous faisons usage, ni les lettres de leur alphabet, ainsi que le faisaient leurs ancêtres, mais ils se servent de ce qu'ils appellent accents. Une pareille notation a beaucoup d'imperfections, car elle n'indique que la gravité et l'acuité des sons, sans en fixer la durée.

Les principaux signes sont : 1° l'*ison*, qui désigne le ton fondamental de leur gamme diatonique. L'ison est le principe, le milieu et la fin, ou plutôt le système de tous les tons ou signes ; car sans lui on ne peut produire aucun son ; 2° l'*aligon*, signifie en général son aigu, et 3° l'*apostrophe*, son grave.

La musique des Grecs modernes est extrêmement grossière. Le fifre criard, le monotone tambour, et même l'inharmonieux monocorde slave produisent sur eux le plus grand effet. Et c'est par une semblable mélodie que dans la nouvelle Grèce un voyageur est fêté pendant toute la journée par la société dans laquelle il se trouve.

Gros Fa. Certaines vieilles musiques d'église en notes carrées, rondes ou blanches, s'appelaient jadis du *gros fa*.

Groupes. Plusieurs notes réunies ensemble par leurs queues, au moyen d'une ou de plusieurs barres, forment un groupe. Il y a des groupes de deux, de trois, de quatre et six notes. Les fusées et les gammes chromatiques présentent des groupes de trente-deux, de soixante, de quatre-vingts notes.

Grupetto. Mot italien qui signifie petit groupe. C'est un agrément de chant composé de trois petites notes prises, non sur la valeur de la note qui en est affectée, mais au lever de la mesure qui précède cette note.

Guddok. Nom d'un violon rustique à trois cordes en usage parmi les paysans russes.

Guide. C'est la partie qui entre la première dans une fugue et annonce le sujet.

Guidon. Petit signe de musique, qui se met à l'extrémité de

la portée sur le degré où sera placée la note qui doit commencer la portée suivante. Si cette première note est accompagnée accidentellement d'un dièse, d'un bémol ou d'un bécarre, il convient d'en accompagner aussi le guidon.

Guitare. Instrument à six cordes, dont on joue en pinçant. Il est formé de deux tables parallèles, l'une en sapin, l'autre en érable ou en acajou, assemblées par une éclisse dont la valeur varie de trois à quatre pouces. A l'une des extrémités est adapté un manche divisé par des *touches* sur lesquelles on pose les doigts de la main gauche, tandis qu'on pince avec ceux de la main droite. Ce manche est terminé par un sillet, et garni de chevilles pour monter ou descendre les cordes qui sont fixées à l'autre extrémité de l'instrument sur un chevalet fort bas. Au milieu de la table supérieure est pratiquée une ouverture appelée *rosace* ou *rosette*. Les cordes sont accordées par quartes justes en montant, excepté la quatrième et la cinquième, entre lesquelles il n'y a que l'intervalle d'une tierce majeure. L'accord de l'instrument est donc, en partant du grave, *mi*, *la*, *ré*, *sol*, *si*, *mi*. La musique écrite pour la guitare est notée sur la clef de *sol*.

On ne sait rien de certain sur l'origine de cet instrument. On pense généralement qu'il est aussi ancien que la harpe (voy. ce mot), et que les Maures l'ont apporté en Espagne, d'où il s'est ensuite répandu en Portugal et en Italie. Du temps de Louis XIV, il était fort à la mode en France; mais la vogue qu'il eut fut de courte durée, et après avoir brillé d'un éclat tout nouveau, il y a quelques années, sous les doigts d'artistes fort habiles, il est aujourd'hui presque complètement abandonné comme le plus ingrat et le plus monotone de tous les instruments.

Gusli ou Gussel. Harpe russe qui a la forme du psaltérion allemand.

Guzla. Instrument champêtre des Morlaques, sur lequel il n'y a qu'une corde de crin tressée. Cet instrument sert à accompagner les chants nationaux appelés *pismes*.

Gymnopédie. Danse à nu, accompagnée de chant, que les jeunes filles spartiates dansaient dans certaines occasions.

H

H. Lettre qui désigne en Allemagne le *si* naturel.

Hache (Pas de). On donne ce nom à une danse fortement caractérisée, à cette espèce de pyrrhique moderne qui est exécutée par une troupe de soldats, de Scythes, de sauvages, de cyclopes ou de bacchantes, armés de toutes pièces ou couverts de peaux de bêtes, et tenant des haches, des massues ou des thyrses à la main. Les airs des pas de hache sont rhythmés avec force, et d'un caractère fier, martial ou sauvage. On les accompagne d'instruments de percussion, tels que timbales, tambours, cymbales, triangles, tambours de basque, dont les frappements rhythmiques, les vibrations argentines donnent l'éclat le plus brillant à ces compositions.

Les danses des soldats romains dans la *Vestale*, celles des Scythes dans *Iphigénie en Tauride*, l'entrée des Africains dans *Sémiramis*, sont des pas de hache.

Halali. Nom du ton de chasse que l'on sonne pour annoncer que la bête se rend. Les chasseurs crient alors : halali ! halali ! halali ! c'est-à-dire victoire ! victoire ! victoire !

Méhul s'est servi du halali pour terminer sa belle ouverture du *Jeune Henri*. Cet air y forme le motif que tous les instruments à vent attaquent *fortissimo* après le point d'arrêt. Philidor et Haydn ont aussi fait entendre le halali dans la chasse de *Tom Jones*, et dans celle de l'oratorio des *Saisons*.

Ce mot vient de *halals*, clameur des soldats grecs quand ils allaient à l'ennemi. En pareille circonstance, certains peuples crient maintenant *houra*, à l'imitation des Cosaques.

Harmadion. Chanson que les Athéniens chantaient en faveur d'Armodius, pour avoir délivré Athènes du joug des Pisistrates.

Harmatias. Nom d'un nome dactylique de la musique grecque, inventé par le premier Olympe phrygien.

Harmonica. Instrument de musique, d'origine allemande, qui consistait d'abord en une certaine quantité de verres inégalement remplis d'eau et placés par demi-tons, dans une caisse. Ces instruments produisent sur les sens un effet en quelque sorte magnétique. L'harmonica donnait des sons mélodieux lorsqu'on trempait les doigts dans l'eau et qu'on les passait lé-

gèrement sur le bord des verres après l'avoir humecté avec une éponge mouillée. Le degré de perfectionnement dans lequel cet instrument se trouve aujourd'hui doit être attribué surtout au célèbre Franklin. C'est à Paris qu'on le fit connaître pour la première fois en 1765. Les derniers perfectionnements sont de MM. Lenormand, Chladni et Dietz; celui du premier consiste à placer des lames de verre de différentes dimensions par demi-tons, et à les frapper avec un petit marteau de liége enveloppé de taffetas.

Harmonica a cordes. Instrument à clavier inventé en 1788. Cet harmonica consiste dans un excellent piano, accordé et uni avec une espèce d'épinette qu'on peut jouer seule, ou conjointement avec le piano. Cette union produit un effet admirable.

Harmonica double. Cet instrument est composé d'une caisse de deux pieds de longueur, et dont la hauteur est en rapport avec les petites cloches de verre ou de métal qu'elle contient; on fait résonner ces clochettes au moyen d'un archet de violon, dont les crins sont enduits de colophane ou de térébenthine, ou de cire, ou de savon.

Harmonica météorologique. Inventé en 1765 par J. César Gattoni, à Rome. Il fit attacher quinze fils de différentes grosseurs à une tour de la hauteur de trois cents pieds environ, et forma ainsi une espèce de harpe gigantesque, qui allait jusqu'au troisième étage de sa maison, vis-à-vis de la tour, et qui était accordée de manière à pouvoir exécuter de petites sonates. Le tout réussit à merveille. Mais l'influence des vicissitudes atmosphériques et d'autres circonstances rendirent sans effet cette découverte, et l'abbé Gattoni ne se servit de cet instrument que pour faire des observations météorologiques, et pour prédire avec ses sons harmonieux les divers changements de l'atmosphère.

Harmonie. Le mot *harmonie* s'emploie dans la langue musicale lorsque les sons se font entendre simultanément, c'est-à-dire qu'ils obéissent aux lois naturelles de la modulation; dans le cas contraire, en suivant différentes intonations, ces sons forment la *mélodie*. Ainsi, l'harmonie a pour but d'accompagner la mélodie, soit que celle-ci plane à l'aigu, murmure dans le *médium*, ou gronde à la basse d'une musique quelconque. N'ayant pas à faire ici un traité des règles de l'harmonie, nous nous bornerons à tracer, en quelques mots, la signification de ce mot, sous le point de vue scientifique.

L'harmonie peut se définir comme une succession d'accords, parce que deux sons différents forment entre eux un intervalle dont deux, ou un plus grand nombre, qui se font entendre simultanément, constituent un accord. On appelle note fondamentale cette note la plus grave d'un accord, lorsqu'il est dans sa position naturelle, c'est-à-dire en progression de tierces, comme *ut*, *mi*, *sol*. Chaque intervalle exprime la distance qu'il y a d'un son à un autre. Quant à son degré d'extension, un intervalle est *diminué*, *mineur*, *majeur*, ou *augmenté;* quant à l'effet qu'il produit sur l'oreille, il est *consonnant* ou *dissonant*. Les intervalles consonnants sont : la *tierce*, la *quarte*, la *quinte*, la *sixte* et l'*octave;* les dissonants sont : la *seconde*, la *septième*, et la *neuvième*.

On peut faire une progression de consonnances aussi étendue qu'on le désire, mais on ne peut employer qu'une dissonance à la fois, si l'on a soin de la *sauver* ou *résoudre* sur une consonnance.

Tous les accords sont dérivés d'un seul accord par excellence, désigné sous le nom d'*accord parfait*. Il est composé d'une tierce et d'une quinte ; et si l'on ajoute une tierce mineure, on a l'accord de septième dominante.

Pour l'enchaînement des accords entre eux, le système de la *basse fondamentale*, inventé par le célèbre Rameau, fut tour à admis et rejeté. Étudié et approfondi ensuite par le savant Reicha, ce système se trouva reconnu comme le plus ingénieux et le plus simple, puisqu'il est calculé sur la marche des notes fondamentales des accords, exprimées ou sous-entendues.

Nous terminerons cet article par un aperçu historique sur l'harmonie.

Bien qu'on dise ordinairement *qu'elle est dans la nature*, nous croyons pouvoir contester cette assertion, attendu que l'harmonie, sauf en Europe et dans quelques pays civilisés, n'est nulle part ailleurs connue. Ainsi, les Orientaux, comme les Chinois et autres peuples, ne peuvent supporter nos mélodies, surtout à cause des accords qui les accompagnent.

Sans vouloir remonter aux anciens Grecs et Romains qui paraissent avoir ignoré l'harmonie, il suffira de dire qu'après la chute de l'empire d'Occident, toute la musique d'antiquité se réduisait à quelques psalmodies religieuses. Aussi l'invention de l'harmonie ne date-t-elle, à vrai dire, que du neuvième siècle, époque depuis laquelle elle se perfectionna, grâce surtout aux

talents de trois musiciens, savoir : Dufay et Binchois (Français), et Jean Dunstaple (Anglais).

Indépendamment de ce qui vient d'être dit, il y a en musique différentes acceptions du mot *harmonie*. Ainsi, on l'emploie pour désigner la masse des instruments à vent qui entrent dans la composition d'un orchestre ; on le prend aussi, quoique à tort, comme synonyme de *composition*. (Voir le mot MODULATION.)

HARMONIE. Terme de facteur d'orgue. On entend par *harmonie*, dans la confection des divers jeux de l'orgue, la qualité de sons qui convient à chaque jeu, soit jeu d'anches ou jeu à bouche; on ne dit point : ce jeu est d'un bon timbre, d'une belle qualité ; mais on dit : ce jeu a une belle harmonie, il est d'une harmonie ronde, moelleuse, grêle, sourde, éclatante.

HARMONIE DIRECTE. C'est celle où la basse est fondamentale, et où les parties supérieures conservent l'ordre direct entre elles et avec cette basse.

HARMONIE FIGURÉE. C'est celle où l'on fait passer plusieurs notes sous un accord.

HARMONIE PREMIÈRE. Quelques auteurs ont donné ce nom à l'accord parfait, en appelant ensuite son premier renversement *harmonie seconde*, et son deuxième renversement *harmonie troisième*.

HARMONIE RENVERSÉE. C'est celle où le son fondamental est dans quelques-unes des parties supérieures, et où quelqu'autre son de l'accord est transporté à la basse au-dessous des autres.

HARMONIE SIMULTANÉE. C'est la percussion d'un accord.

HARMONIE RAPPROCHÉE, HARMONIE SÉPARÉE. La première a les sons de l'accord très-rapprochés, et la seconde les présente différemment.

HARMONIE SUCCESSIVE. Succession de plusieurs accords.

HARMONIEUX. Tout ce qui fait de l'effet dans l'harmonie : plusieurs voix réunies dans l'exécution d'un morceau de musique à plusieurs parties rendent un son harmonieux.

HARMONIPHON. L'harmoniphon a été inventé en 1837, par M. Paris, de Dijon. L'harmoniphon est un instrument à vent et à clavier, de quinze pouces de longueur sur cinq de large et trois de hauteur, dont les sons ressemblent à ceux du hautbois. Il se joue avec la bouche, au moyen d'un tube élastique qui sert à y

introduire l'air, en même temps que les doigts agissent sur le clavier, qui est exactement semblable à celui du piano.

L'harmoniphon produit plusieurs sons en même temps, et paraît se prêter aux accords les plus compliqués.

Harmoniques (Sons). Espèce singulière de sons qu'on tire de certains instruments, tels que le violon, la viole, le violoncelle, par un mouvement particulier de la main et de l'archet, qu'on approche davantage du chevalet, et en posant légèrement la main sur certaines divisions de la corde. Ces sons sont fort différents, pour le timbre et pour le ton, de ce qu'ils seraient si l'on appuyait tout à fait le doigt : quant au ton, par exemple, ils donneront la quinte, quand ils donneraient la tierce, la tierce, quand ils donneraient la sixte, etc.; quant au timbre, ils sont beaucoup plus doux que ceux qu'on tire pleins de la même division, en faisant porter la corde sur le manche.

Les sons harmoniques de la harpe s'obtiennent en attaquant la corde à son milieu avec la partie inférieure du pouce.

Harmoniste. Musicien savant dans l'harmonie. Haendel, Bach, Mozart, Haydn, Chérubini, sont de grands harmonistes.

Harmonium. L'harmonium est un orgue composé de plusieurs jeux d'anches libres, qui communiquent avec des gravures à l'intérieur d'un sommier formant cases acoustiques, lesquelles répercutent les sons des anches, et font l'effet de tuyaux d'orgue. Les formes variées des gravures du sommier constituent la différence d'organe des jeux. Ces jeux, entendus isolément, imitent successivement les différents instruments d'orchestre, au point de faire souvent illusion. En combinant ces jeux ensemble, ils donnent encore d'autres imitations. Tous ces effets variés des divers jeux s'obtiennent au moyen de registres placés au-dessus du clavier.

Le clavier de l'orgue harmonium est de cinq octaves en *ut*. Mais au moyen des registres qui font transporter les jeux d'une octave à la basse et dans les dessus, l'étendue des sons correspond à sept octaves chromatiques.

Chaque jeu est partagé en deux registres que l'on peut tirer ensemble ou séparément; de sorte que l'on peut jouer tel ou tel jeu de la basse avec tel ou tel jeu des dessus. Les jeux sont, ou au diapason, ou à l'octave grave, ou enfin à l'octave aiguë. Les basses descendent au ton des tuyaux d'orgue de seize pieds.

Des pédales, qu'il est facile de faire agir, procurent à l'artiste

la faculté de manier le son dans toutes les nuances, avec une expression d'une délicatesse exquise. Toute personne connaissant un peu le piano peut facilement tirer parti de l'orgue harmonium. Un avantage immense qu'offre cet instrument, c'est de tenir l'accord constamment, même dans des endroits humides. A Paris seulement, on peut citer, pour avoir adopté les orgues harmonium de M. Debain, les églises de la Madeleine, Saint-Sulpice, l'Abbaye-aux-Bois, Saint-Ambroise, les Invalides, Saint-Jacques, Sainte-Pélagie, les Missions-Étrangères, plusieurs maisons religieuses et d'éducation, etc.

Harpe. C'est un des plus antiques instruments que nous connaissions et dont l'Écriture sainte, ainsi que les ouvrages des anciens, font déjà une mention particulière. On lui donnait différents noms, tels que *kinnor* chez les Hébreux, la *cithare* chez les Grecs, les *cinnara* chez les Romains, le *nablum*, la *sambuque* et la *harp* ou *harpa* chez les Celtes et les Cimbres. Il est de forme triangulaire, monté de cordes de boyaux disposées verticalement, et qui, étant pincées avec les deux mains, donnent les sons. On sait bien que le roi David chantait la gloire du Seigneur, et dansait même en s'accompagnant de la harpe.

Quatre pièces principales composent la harpe, savoir : la *console*, la *colonne*, le *corps sonore* et la *cuvette*, dont cette dernière, en réunissant les deux précédentes dans leur partie inférieure, forme la base de l'instrument. Du reste, le corps sonore est une caisse convexe faite de bois d'érable, plus large à la base qu'au sommet, et recouverte d'une planche de sapin. Cette planche, sur laquelle se trouvent fixés les boutons qui servent à attacher les cordes, s'appelle *table d'harmonie*. Quant à la console, c'est une bande courbée en forme d'*s*, et garnie de chevilles qui servent à monter les cordes fixées à l'extrémité opposée sur la table d'harmonie. Pour la colonne, enfin, elle est un montant solide ou creux, selon que la harpe est simple ou à mouvement.

La harpe ancienne n'avait d'abord que treize cordes accordées selon l'ordre de la gamme diatonique. Plus tard, on en ajouta d'autres, et on apporta tour à tour plusieurs perfectionnements à cet instrument, dont les principaux datent du dix-huitième siècle, et sont dus à MM. Hochbrucker, Naderman, Érard. D'après ces artistes, la harpe dite *à simple mouvement* (c'est-à-dire ayant sept pédales, dont une pour chaque note de la gamme), se

trouve montée de quarante-trois cordes disposées sur un seul rang et accordées en *mi* bémol Les crochets y sont remplacés par des *fourchettes* à deux bascules, de sorte que chaque corde peut recevoir trois intonations, le bémol, le bécarre et le dièse. On accorde la harpe comme le piano, c'est-à-dire, par tempérament.

Malgré tous ces perfectionnements, la harpe pèche toujours par la monotonie des sons et le manque d'énergie dans l'expression. De là vient qu'on emploie rarement cet instrument à l'orchestre. Il peut cependant produire beaucoup d'effet, surtout s'il est joué par un maître tel que Th. Labarre, ou si l'on emploie plusieurs harpes au lieu d'une seule.

Harpe chromatique. L'étendue de cet instrument, inventé au commencement de ce siècle par un médecin saxon, est de cinq octaves. Les cordes de la gamme diatonique sont d'une couleur blanche, et celles de la gamme chromatique d'une couleur rougeâtre.

Harpe d'Éole. Instrument dans lequel les cordes résonnent au moyen d'un courant d'air qui les frappe. Aussitôt qu'il fait un peu de vent, ses cordes commencent à résonner à l'unisson; mais à mesure que le vent augmente, elles font entendre un charmant mélange de tous les sons de la gamme diatonique, ascendants et descendants, et l'on entend aussi des accords harmonieux et des crescendo et des décrescendo inimitables.

Harpe double. Instrument composé de deux harpes réunies, en usage dans le seizième siècle.

Harpe harmonica-forte. Inventée par M. Keisser de Lisle, en 1809. C'est une harpe ordinaire, à laquelle on a ajouté trente-quatre cordes de laiton, accordées deux à deux, qui forment une espèce de contre-basse de dix-sept demi-tons, et qu'on fait résonner avec le pied, au moyen de dix-sept touches correspondant à autant de marteaux qui touchent les cordes.

Harpe irlandaise. Les grands dommages occasionnés en Irlande par l'irruption danoise furent réparés par O'brien Boiromh, mort en 1014. Il rétablit les colléges des Bardes, et s'occupa de la musique avec un soin particulier. On prétend que la harpe déposée dans le collége de la Trinité, à Dublin, appartint à O'brien. La forme en est gracieuse, et le travail exquis. La harpe irlandaise resta dans le même état pendant plusieurs siècles; mais dans le quinzième siècle, elle fut sensiblement

améliorée par le jésuite Nugent, qui demeura quelque temps en Irlande.

Harpo-lyre. Cet instrument, qui a la forme d'une lyre antique, est monté de vingt et une cordes réparties sur trois manches. Les cordes du manche du milieu sont les mêmes que celles de la guitare à six cordes, et sont accordées de la même manière. La conformation de l'instrument, permettant de démancher plus facilement que sur la guitare, a donné la facilité d'y ajouter quinze cordes de plus, ce qui en porte le nombre à vingt et une.

Ces quinze autres cordes sont réparties sur deux autres manches, et forment dans l'ensemble de l'instrument quatre octaves et demie. L'on obtient sur ces deux manches des effets nouveaux.

La harpo-lyre a été inventée, en 1829, par M. Salomon, professeur de musique à Besançon.

Haut. Ce mot signifie la même chose qu'aigu, et ce terme est opposé à *bas*. C'est ainsi qu'on dit que *le ton est trop haut*, qu'il *faut monter l'instrument plus haut*.

Hautbois. Instrument de musique à vent, en cèdre, en chêne, et le plus souvent en buis. Il y a deux espèces de hautbois, l'ancien et le moderne. L'ancien avait la taille plus basse d'une quinte que le dessus, et avait un trou de moins, le huitième ne se bouchant point : sa longueur était de quatre pieds deux pouces. Il y avait encore la basse du hautbois, qui avait cinq pieds et onze trous. Le hautbois moderne a le son plus fort que la flûte : sa cavité intérieure est pyramidale, et se termine par le bas comme une trompette. Cet instrument a huit trous : le septième est fermé par une petite clef, qui se meut par un ressort ; le huitième, qui reste ouvert, peut être fermé en appuyant le doigt sur une grande clef à bascule.

Le hautbois est formé de trois pièces entrant les unes dans les autres; l'anche fait la quatrième. Sa longueur est de vingt et un pouces huit lignes, sans compter l'anche : son étendue est à l'unisson du violon ; elle contient deux octaves et quatre demi-tons. Le hautbois de forêt ressemble beaucoup au hautbois militaire : il se démonte en cinq pièces; il a la même étendue de ton; mais le son, quoique agréable, est moins sonore et plus velouté. Rien n'est plus suave que le chant simple et champêtre de cet instrument.

L'étude du hautbois est difficile et pénible : il faut une grande persévérance pour arriver à une exécution bien nette.

Hautbois. Jeu d'orgue compris parmi les jeux d'anches ; il ne tient que la moitié du clavier, le jeu du basson lui servant de basse.

Haute-taille, ou plutôt taille, deuxième des quatre parties de la musique, en comptant du grave à l'aigu. Quand la taille se divise en deux parties, l'inférieure prend le nom de *basse-taille* ou *concordant*, et la supérieure *haute-taille*.

Hébreux (Musique des). Moïse remonte, comme on sait, jusqu'aux temps antérieurs à Abraham pour l'histoire de l'art hébraïque. Ce législateur appelle Jubal le père de ceux qui jouaient du *kinnor* et de l'*ugab*. Par ce nom il entend sans doute le premier ou le plus habile joueur, ou l'inventeur de ces instruments. Chaque auteur a ensuite traduit à sa guise les mots *kinnor* et *ugab*, les uns par harpe et orgue, les autres par cythare et luth.

On ne peut se faire une haute idée de la musique hébraïque au temps de Moïse, car ce législateur avait été élevé en Égypte où la musique était fort peu cultivée, et les notions qu'il avait acquises étaient incomplètes. Depuis l'histoire de Laban et de Jacob jusqu'au passage de la mer Rouge, période de deux cent quarante-huit ans environ, la *Bible* ne signale aucun fait important qui ait rapport à la musique. A l'occasion du passage de la mer Rouge, Moïse et les enfants d'Israël chantèrent un hymne adressé à l'Etre-Suprême. Mariam la prophétesse, sœur d'Aaron, prit en main un tambourin, *tof*, et toutes les autres femmes, formant des chœurs de danse, la suivirent avec des tambourins.

Après la mort de Moïse et de Josué, c'est-à-dire sous les Juges, il n'est pas question de musique dans la *Bible*. On parle seulement d'un cantique ou hymne exécuté par la prophétesse Débora et Baruk. Sous le règne de David, la musique hébraïque devint florissante, et ce prince rendit Jérusalem le centre du culte divin. On fit la première et la seconde translation de l'arche au son d'un grand nombre d'instruments.

La musique parvint à un haut degré de splendeur sous le règne de Salomon, qu'on peut appeler le siècle d'Auguste des Hébreux. La construction du temple fut la première entreprise remarquable de ce prince qui, pour la consécration de ce monument,

fit fabriquer un nombre prodigieux d'instruments. Josèphe compte dans cette cérémonie quarante mille harpes, autant de sistres d'or, deux cent mille trompettes d'argent, et deux cent mille chanteurs, en tout quatre cent quatre-vingt mille musiciens.

Après la mort de Salomon, on ne voit dans la *Bible* aucune circonstance où la musique ait été employée et qui puisse faire juger de ses progrès. Enfin, Nabuchodonosor ayant conquis et détruit la ville de Jérusalem, amena la plus grande partie du peuple à Babylone. Cette captivité porta le dernier coup aux Hébreux qui, pendant soixante-dix ans, oublièrent leurs chants et leurs cérémonies. Redevenus possesseurs de leur ville, mais aussitôt retombés en captivité une seconde fois, de nouveau libres, puis successivement vaincus par les Égyptiens, les Perses et les Romains, les Hébreux n'eurent plus ni le pouvoir ni le loisir de se livrer à la culture des arts.

Hexacorde. Instrument à six cordes, ou système composé de six sons, tel que l'hexacorde de Guido d'Arezzo.

Hialemos. Nome grec chanté en l'honneur d'Apollon.

Hippothoros. Chant exécuté par les Grecs, à l'époque de l'accouplement des chevaux.

Homocoptoton. Ce terme signifiait, chez les anciens Grecs, une pause générale avant une cadence, et *homoctateuton*, la pause qui suivait cette même cadence.

Homophonie. Nom grec du chant exécuté par plusieurs voix à l'unisson.

Hongrie (De la musique en). La musique jeta peu d'éclat en Hongrie jusqu'au temps de Mathias Corvin, fils du fameux Corvin; il rendit les Hongrois rivaux des autres nations dans les sciences et dans les arts, qu'il cultivait lui-même avec succès. Le nonce du pape qui vint à Bade, en 1483, pour faire la paix entre l'empereur Frédéric et Corvin, combla d'éloges les chanteurs de la chapelle hongroise dans une lettre adressée au souverain pontife.

Sous les rois Ladislas VI et Louis II, la musique, quoique cultivée avec soin, l'était avec moins d'éclat. On diminua le nombre des artistes de la chapelle de la cour.

Comme tous les autres peuples, les Hongrois n'avaient d'abord qu'un chant sans mesure et sans mode déterminé, sur une poésie sans harmonie. Du reste, tandis que toutes les autres nations, notamment celles du Nord, aimaient les sons vifs et

aigus, les Hongrois, au contraire, aimaient les sons moyens et les mouvements lents. Le chant régulier fut plus tard importé en Hongrie avec la religion chrétienne et les belles-lettres.

Aujourd'hui les Hongrois dansent beaucoup : la danse est leur passion; aussi la musique nationale est-elle, pour ainsi dire, une musique de danse. Elle a ordinairement un caractère mélancolique, mais souvent aussi elle est bruyante et semble exciter à la guerre. Les Hongrois aiment les modes mineurs ; et si une danse commence en mineur, elle tombe bientôt en majeur : ils aiment aussi beaucoup les triolets.

Les Slaves, qui habitent une grande partie du pays, et les Valaques en Transylvanie, aiment beaucoup la cornemuse. Les Grecs qui sont en Hongrie aiment aussi la danse nationale ; mais ils en ont une qui leur est propre. Les nouveaux Grecs dansent en cercle avec les genoux repliés, et les paysans valaques sautillent en rond avec leurs bâtons : c'est comme une danse d'ours.

En Hongrie, les chansons nationales sont pour la plupart plaintives et passionnées; cependant il y en a beaucoup de celles du bas peuple qui sont grossières, féroces et obscènes.

Tout ce qui vient d'être dit n'est applicable qu'au bas peuple, car la musique est cultivée par la bourgeoisie et la noblesse avec autant de zèle que dans les principales villes d'Allemagne, d'Italie et de France.

Horæ regulares. Heures fixes auxquelles on exécutait, dans les couvents et dans les églises capitulaires, certains chants de pratique.

Hottentots (Musique des). Les Hottentots ont une musique et des danses particulières et très-caractéristiques. Dans leurs danses, les Hottentots, se tenant par la main, composent une chaîne plus ou moins longue à proportion du nombre des danseurs et des danseuses placés toujours avec beaucoup d'ordre. La chaîne étant formée, les danseurs se mettent en mouvement, tournent de côté et d'autre, se quittent de temps en temps sans cependant rompre la chaîne, pour marquer la mesure en frappant dans leurs mains, et leurs voix, s'unissant aux sons des instruments, répètent continuellement : *Hoo*, *hoo*. Les Hottentots terminent ces divertissements par une danse générale où la chaîne se rompt, et où chacun danse pêle-mêle et s'abandonne à la plus grande joie.

Les principaux instruments des Hottentots sont : le *rabuchin*, qui est une planche triangulaire sur laquelle on attache trois cordes de boyaux soutenues par un chevalet, et tendues à volonté au moyen de chevilles. Le *rampelot*, instrument le plus bruyant des Hottentots, est formé d'un tronc d'arbre creux d'environ deux ou trois pieds de hauteur ; à l'une de ses extrémités se trouve une peau de mouton bien arrangée et bien tendue, que l'on frappe avec un bâton ou avec les poings. Le *gorah*, instrument très-curieux, est une longue baguette avec une corde de boyaux de chat tendue d'un bout à l'autre de manière à se courber légèrement, à peu près comme l'archet du violon ; au bas de la corde est attaché un tuyau de plume d'autruche, qui réunit le bout de la corde à la baguette. Ce tuyau se place entre les lèvres, et on le fait vibrer en aspirant et en respirant fortement. Lorsqu'il est joué avec soin, le son du *gorah* approche de celui du violon.

Huit-pieds. On nomme ainsi un orgue dont les tuyaux les plus grands ont huit pieds de haut. La quatrième corde du violoncelle sonne l'unisson du huit-pieds.

Hyménée. Chanson nuptiale des Grecs.

Hymeos. Chanson des anciens meuniers de la Grèce.

Hymne. Chant en l'honneur des dieux et des héros. Il y a cette différence entre l'hymne et le cantique, que celui-ci se rapporte plus communément aux actions, et l'hymne aux personnes. Les premiers chants de toutes les nations ont été des cantiques ou des hymnes. Orphée et Linus passaient chez les Grecs pour auteurs des premiers hymnes, et il nous reste parmi les poésies d'Homère un recueil d'hymnes en l'honneur des dieux.

Hymne s'emploie ordinairement au féminin en parlant des hymnes qu'on chante dans l'église : *entonner une hymne, chanter une hymne, une belle hymne.* Santeuil a composé un grand nombre de belles hymnes, parmi lesquelles on remarque celle pour le jour de la Purification, *Stupete, gentes*, et une pour la fête de sainte Cécile, *Festis læta sonent.*

Hypocriticos. Partie de la musique grecque, qui se rapportait à la danse et à la mimique.

Hypo-proslambanomenos. Nom d'une corde ajoutée par Guido d'Arezzo, un ton plus bas que la proslambanomène, ou

dernière corde grave des Grecs, qui sonnait le *la*. L'auteur de cette nouvelle corde l'exprima par la lettre gamma de l'alphabet grec, et de là nous est venu le nom de la gamme.

I

Iacinthies. Fêtes annuelles célébrées à Amyclès, sur le territoire lacédémonien, en l'honneur d'Apollon, dans lesquelles on faisait entendre le son des flûtes et de certains instruments à cordes.

Iambique. Nom d'un acte ou d'une partie principale d'un morceau de musique vocale, exécuté dans les luttes musicales des jeux publics.

Idée. L'idée musicale est ordinairement un trait de chant qui se présente à l'esprit du compositeur avec tous les accessoires qu'il comporte. On voit par là qu'il y a plusieurs espèces d'idées différentes selon le genre d'effets, soit simples, soit composés, qu'on se propose. On doit aussi distinguer les idées en idées principales et en idées secondaires : les premières sont propres à faire la base ou le fond d'une composition, les autres destinées au développement de l'idée principale.

Illusion. Quelques écrivains ont essayé de rendre l'opéra ridicule à cause de ses invraisemblances, en disant qu'on ne chante pas au moment de se donner la mort ou de se quereller. Il faut distinguer à ce sujet la vérité d'art et la vérité de nature. On ne trouve dans la nature ni des airs cadencés, ni des chants avec accompagnement ; on n'y trouve pas non plus les vers de Virgile ou l'Apollon du Belvédère. Un travail parfait d'art est une œuvre de l'esprit humain élevant les objets les plus ordinaires à une plus haute signification, à une dignité plus sublime.

Il est certain que le plus grand effet de l'art dépend de l'illusion. Le compositeur qui veut faire agir l'illusion sur les autres, doit d'abord en sentir lui-même toute la puissance, c'est-à-dire que l'illusion doit subjuguer son esprit et son cœur par de vives images.

Imagination. L'imagination, considérée en général, est la faculté de retenir l'impression des objets, d'en arranger les images et de les combiner en mille manières. Tous les sens fournissent des secours à l'imagination ; mais ceux de la vue et de

l'ouïe l'enrichissent plus que tous les autres, parce que, rapprochant les distances ou franchissant les intervalles, multipliant nos rapports avec l'extérieur, embrassant presque dans le même moment le ciel et la terre, ils nous font toucher à un plus grand nombre de choses qui se gravent dans notre esprit et y déposent leurs images.

L'imagination joint la réflexion et la combinaison à la mémoire. Loin de se borner à subir l'influence de la première impression des objets ou des sons, elle s'excite à en recevoir de nouvelles; elle recueille et raisonne ses propres sensations, les rejette ou les admet dans les cadres qu'elle leur a tracés. Autour d'une idée qui la domine, elle cherche à éveiller une foule d'idées accessoires. Son coup d'œil rapide et sûr découvre à de grandes distances les rapports jusqu'alors inaperçus entre deux objets. Elle les rapproche et les unit, et leur imprime dans ses imitations le cachet de la nature.

L'imagination du musicien et du poëte, réglée par le goût, fait en petit ce que le créateur a fait en grand; elle applique à ses œuvres la même économie que Dieu à l'ordonnance du monde : c'est surtout cette faculté qui paraissait aux anciens un don des dieux, cet *ingenium quasi ingenitum*, une inspiration divine. L'imagination qui invente avec grandeur, médite avec profondeur, féconde avec patience, dispose avec sagesse et enchaîne avec habileté, est du génie. Dans les sciences, elle donne des Newton; dans les lettres, des Homère; dans les arts, des Gluck, des Rossini. Et qu'on ne soit point choqué de ce rapprochement: on dira peut-être qu'il y a plus de grandeur à découvrir les lois de l'univers qu'à composer *Iphigénie en Tauride* ou *Guillaume Tell ;* et cependant le musicien vivra aussi longtemps que le philosophe, et restera comme lui au rang de ces organisations supérieures dont la nature se montre avare.

Que le jeune musicien ne cherche point ce que c'est que l'imagination. En a-t-il? la sent-il en lui-même? Le génie du grand compositeur soumet le monde entier à son art; il peint tous les tableaux par des sons, il fait parler le silence même, il rend les idées par des sentiments, les sentiments par des accents; et les passions qu'il exprime, il les excite au fond des cœurs. La volupté par lui prend de nouveaux charmes; la douleur qu'il fait gémir arrache des cris.

Mais pour que l'imagination produise ces grands effets, il faut qu'elle soit réglée par le goût. L'imagination crée, mais le goût choisit, et un génie trop abondant a besoin de son secours pour ne point abuser de ses richesses. Sans goût, on peut faire de grandes choses en musique; mais c'est lui qui les rend intéressantes. C'est le goût qui fait saisir au compositeur les idées du poëte, c'est le goût qui met chaque chose à la place qui lui convient et fait des diverses parties d'une composition musicale un tout homogène, un ensemble harmonieux. Sans le goût, il n'y a point de chef-d'œuvre complet.

Quelques compositeurs ont possédé à un degré éminent cette alliance de l'imagination et du goût. Gluck, dans son *Iphigénie en Tauride;* Sacchini, dans *OEdipe;* Spontini, dans *la Vestale* et *Fernand Cortez;* Meyerbeer, dans *Robert le Diable;* Auber, dans *la Muette de Portici;* Halévy, dans *la Juive*, ont laissé des pages qui sont à l'abri des variations de la mode et des épreuves du temps. Mais il est surtout un compositeur chez qui les deux qualités dont nous parlons ont acquis le plus beau développement : c'est Rossini. Quelle puissance d'imagination! quelle abondance de sève! mais aussi quel goût exquis! — Dans ses dernières productions : *Don Pasquale*, *Dom Sébastien* et *Maria di Rohan*, Donizetti a prouvé aussi qu'il était un de ces génies complets, un de ces compositeurs hors ligne chez qui le jugement et l'inspiration se prêtent un mutuel appui.

Indépendamment de la grande imagination qui invente, dispose, dessine et colore sous les yeux de la raison, il existe une imagination de second ordre qui est celle des détails. Cette imagination jette beaucoup d'agrément dans un ouvrage; elle sait parfois mettre en œuvre avec beaucoup d'habileté les idées les plus vieillies et leur faire subir une heureuse métamorphose; mais seule, elle ne saurait constituer des ouvrages vraiment supérieurs.

Imitation. Si tous les sentiments ont des tons qui leur sont propres, et si le compositeur peut se servir de ces tons pour exprimer les sentiments, la musique, quoique bornée dans ses imitation, n'est pas moins un art imitatif, attendu que la nature lui présente ses modèles avec les moyens pour les reproduire.

Outre l'imitation de la nature, il y en a encore une autre qui consiste à suivre l'exemple d'autres compositeurs en les prenant pour modèles. A cet égard, on distingue l'imitation *libre* et l'i-

mitation *servile*. L'imitateur servile peut être un homme de talent, tandis que l'imitateur libre peut suivre les inspirations et les élans du génie.

Imperfectio. C'était, dans l'ancienne musique, la soustraction de la troisième partie de la valeur d'une note.

Improvisateur mécanique. Machine à notation pour les improvisateurs. Cette machine s'adapte au piano, et tout ce que l'on joue sur cet instrument s'imprime en même temps.

Improviser. C'est composer et exécuter impromptu un morceau de musique vocale ou instrumentale. Pour improviser avec succès en musique, il convient d'être profondément initié aux ressources de l'art; il faut, en outre, être maître absolu de l'instrument sur lequel on improvise, posséder une âme qui s'exalte aisément et une grande présence d'esprit, afin qu'il y ait de l'unité dans un morceau créé de cette manière.

Incomposé. Un intervalle incomposé est celui qui ne peut se résoudre en intervalles plus petits, et n'a pas d'autre élément que lui-même. Nous n'avons dans notre système qu'un seul intervalle incomposé, le demi-ton.

Incorrect. On appelle composition musicale incorrecte, celle qui pèche contre les règles de l'art.

Indiens (De la musique chez les). Il existe une si grande analogie entre le système astronomique et musical des Indiens et celui des Égyptiens et des Chinois, qu'on peut logiquement leur attribuer une commune origine. La forme du gouvernement étant la théocratie, la connaissance de la musique, comme celle de toutes les sciences et de tous les arts, n'est réservée qu'aux prêtres; c'est pourquoi la musique est liée étroitement à la religion, et soumise à des lois fixes et invariables.

La gamme des Indieus ne procède pas, comme celle des anciens Grecs, par tétracordes, mais par octaves comme la nôtre. La plus grande partie de leurs gammes ne contient que cinq ou six sons stables, et ressemble par là à l'ancienne gamme chinoise. Ces gammes, si simples, peuvent être considérées comme les premiers essais d'un peuple qui aime le chant, mais qui n'a pas un système d'acoustique complet.

Les Indiens ne connaissent pas notre harmonie. Leurs diverses espèces de musique pratique sont les *rectahs*, *teranas*, *tuppas* et *raaguis*. Les deux premiers portent le cachet d'un chant facile et régulier

Les instruments de musique en usage chez les Indiens sont destinés ou à la religion, ou à des divertissements. Les plus simples instruments dont les bramines font usage dans leurs temples sont le *song* et le *yantha*. Le premier est un buccin dans lequel ils soufflent de toutes leurs forces pour appeler le peuple ; le second, qui sert au même objet, est une petite clochette en bronze, ornée d'une tête et de deux ailes, que les bramines font résonner soir et matin dans les vestibules du temple, avant de commencer les sacrifices. Quelquefois on entend aussi le buccin dans les bazars et les marchés ; mais alors ce sont les fakirs qui annoncent ainsi leur arrivée.

Le *kortal* est un des plus anciens instruments des Indiens : il est présumable qu'ils en font usage dans leurs cérémonies religieuses, car beaucoup de leurs anciennes idoles sont représentées avec cet instrument.

Il y a dans l'Inde des chanteurs qui parcourent les rues, et s'arrêtent aux portes des maisons en chantant les amours et les hauts faits de leurs aïeux ; ils accompagnent souvent leurs chants du son de quelque instrument. Ils sont vêtus à peu près comme les musulmans, et ont ordinairement une besace dans laquelle ils mettent le riz, les fruits et tout ce qu'ils reçoivent de leurs auditeurs.

La musique en usage aujourd'hui dans toutes les parties de l'Inde soumises à la domination de l'Angleterre, ne diffère point de celle qu'on cultive en Europe. Calcutta, particulièrement, a été visité par des artistes distingués, chanteurs et instrumentistes. On joue dans cette ville beaucoup de quatuors, et surtout ceux de Haydn.

Indigitamenta. Quelques auteurs prétendent que ce mot désignait, chez les anciens Romains, les chansons où l'on trouvait plusieurs noms de divinités ; d'autres affirment que ces chansons étaient chantées en l'honneur des demi-dieux.

Influence de la musique. L'histoire de tous les temps nous offre une foule d'exemples de la prodigieuse influence de la musique sur la civilisation, les mœurs, les passions, les maladies et l'héroïsme guerrier. Elle est un des principaux moyens employés pour adoucir le caractère de l'homme ; elle s'associe à son éducation physique et gymnastique, et développe en lui les organes de la voix, en augmentant la force de ses poumons et de sa poitrine ; elle s'associe également à son éducation morale

et intellectuelle, en réveillant dans son cœur des sentiments de bienveillance et d'amour, et en donnant à son intelligence plus de mouvement et de vivacité.

La musique est aujourd'hui employée dans l'éducation, particulièrement en Allemagne, en Suisse et en France, comme un puissant moyen d'adoucir les mœurs. La musique vocale a toujours formé une partie essentielle de l'instruction dans le fameux institut de Pestalozzi à Yverdun, et dans les deux établissements de Lofwil, fondés et dirigés par M. de Fellemberg. L'enseignement de la musique fait partie maintenant en France de l'enseignement universitaire.

L'homme n'est pas le seul être animé qui soit sensible aux accents de la musique, beaucoup d'animaux manifestent le plaisir qu'ils éprouvent en l'écoutant. La musique anime le cheval pendant le combat; le chasseur se sert du chant et du cor pour charmer les cerfs, de la flûte pour les rennes, et apprivoise la férocité de l'ours même au moyen du chalumeau. Le chien apprend en très-peu de jours les airs de chasse qui ont presque tous une signification particulière, et ne les confond jamais.

Inhambane (Musique des naturels d'). Dans le voyage du capitaine Oiven, on lit qu'à Inhambane, ville située aux bords de la rivière du même nom, et qui forme, sous le rapport de la salubrité, un des meilleurs établissements portugais sur cette partie des côtes orientales de l'Afrique, les naturels du pays ont une danse très-sauvage, et c'est ordinairement au son du tambour qu'ils se livrent à ce plaisir. Leur principal instrument est la *marimbah*. Il consiste en dix morceaux ou baguettes d'un bois très-dur, qui sont fixés dans un cadre. Une petite calebasse creusée sert à chaque baguette de moyen de résonnance : le tout ressemble à peu près à un harmonica. Un autre instrument, qui s'appelle *cassanga*, est encore plus répandu chez ce peuple. Il consiste dans une caisse vide, dont le dessus est garni d'un certain nombre de baguettes en fer de diverses longueurs, et que l'on frappe des doigts.

In levare (en levant). C'est cette partie de la mesure où on lève la main ou le pied.

Innocentemente, Innocemment. Cet adverbe italien, placé au commencement d'un morceau de musique, indique un mouvement modéré et un caractère simple et sans ornements.

Instruments de musique. La famille des instruments de mu-

sique est nombreuse ; elle se compose de trois branches principales, bien distinctes l'une de l'autre, quoique chacune d'elles ait été créée dans le même but, celui de rendre des sons musicaux, c'est-à-dire appréciables par leur fixité.

Pour les désigner particulièrement, on emploie ces différentes dénominations : instruments à vent, à cordes, de percussion.

Pour les construire, on fait usage de matières de différentes natures, animales, végétales ou minérales, telles que l'os, l'ivoire, l'écaille, la corne, la peau, etc., le bois de sapin, d'érable, de buis, d'ébène, l'or, l'argent, le platine, le cuivre, le bronze, l'étain, l'acier, le fer, le cristal, le verre, etc. ; enfin, on emploie toute espèce de matière ayant par sa nature de la sonorité, et possédant la faculté de rendre un son fixe et appréciable.

Des instruments à vent. Tous les instruments à vent se composent d'un ou de plusieurs tubes agencés les uns aux bout des autres. Les tubes sont, dans la majeure partie de ces instruments, percés de distance en distance de petits trous que l'exécutant ouvre ou bouche à volonté avec le bout des doigts, selon la nature du son qu'il veut faire parler. Dans plusieurs d'entre eux, de petites soupapes en métal, et se mouvant sur un ressort, sont placées sur les tubes à des distances voulues, et servent au même usage que les doigts, qui les font mouvoir alors pour ouvrir ou boucher les trous selon le besoin. A l'une des extrémités de l'instrument, celle du haut, se trouve placée l'ouverture par laquelle on introduit l'air ; cette ouverture se nomme *embouchure.*

Les instruments à vent les plus connus sont : la flûte de Pan, la flûte à bec, la flûte simple, la flûte à clefs, le flageolet, le fifre, le galoubet, le hautbois, la clarinette, le cor anglais, le clairon, la trompette droite, la trompette recourbée, le cor de chasse ou trombe, le cor à pistons, le basson, le serpent, le trombone, l'ophicléide, etc. Adolphe Sax vient de rendre un immense service à l'art musical, en complétant la famille des instruments à vent. Ainsi on aura désormais des clarinettes, des cornets, des trompettes, etc., sopranos, contraltos, basses et contre-basses. C'est un monde nouveau pour l'instrumentation.

Des instruments à cordes. Les instruments à cordes sont presque toujours construits en bois. Les cordes avec lesquelles on les monte sont ou de boyaux, ou de métal, ou quelquefois de soie, recouvertes et entourées par un fil d'argent. Ces dernières

portent le nom de *cordes filées*. Toujours elles sont retenues d'une manière fixe à une des extrémités de l'instrument, et de l'autre bout tournées sur une cheville mobile qui sert à les hausser ou à les baisser à volonté. Dans l'une des parties de leur longueur, excepté dans la lyre antique et dans toutes les harpes, elles reposent sur une petite pièce, soit de bois, soit d'autre matière, placée sur la table d'harmonie de dessus. Cette petite pièce porte le nom de *chevalet*. Presque tous les instruments à cordes sont composés de deux tables dites d'harmonie : celle du dessus est presque toujours en bois sonore, tel que celui de sapin, et celle du dessous en bois plus compacte, tel que celui de l'érable. Ces tables, placées au-dessus l'une de l'autre, et éloignées selon le besoin, sont soutenues par des tasseaux et des bordures auxquelles on donne le nom d'*éclisses*. Dans quelques-unes, au-dessous du chevalet, et dans l'intention d'opposer une résistance au poids que la tension des cordes fait supporter à la table de dessus, on place aussi comme soutien une petite colonne en bois, à laquelle on donne le nom d'*âme*. L'on pratique dans presque tous les instruments à cordes des ouvertures à la table du dessus pour donner une issue au son, qui, sans ce moyen, ne pourrait sortir de l'instrument.

Pour faire vibrer les cordes, trois moyens sont en usage : 1° l'archet; 2° les marteaux ou sautereaux, que les touches du clavier font mouvoir; 3° l'attaque des cordes opérée par le *pincé*.

Les instruments à cordes les plus connus sont, pour ceux à archet, le violon ou alto, la viole d'amour, la basse ou violoncelle, la contre-basse; pour ceux à touches et à clavier, l'orgue, le clavecin, l'épinette, le piano, le clavicorde, la vielle; pour ceux de *pizzicato*, la lyre, la harpe, la guitare, la mandoline.

Des instruments de percussion. On entend par cette dénomination toute espèce d'instruments de musique aptes seulement à rendre un seul son, et chez lesquels on n'emploie d'autre moyen que celui du battement ou du frottement, comme pour le tambour et pour les cymbales.

Les instruments de percussion se font avec toutes les matières sonores, les métaux, les bois, etc.

Les instruments de percussion les plus connus sont, pour ceux à baguettes frappantes, le tympanum, le triangle, le tambour, le tambourin, la grosse caisse, le tambour chinois; pour ceux à baguettes frappantes ou roulantes, la caisse roulante ou

tambour ; pour ceux à battants, les sonnettes, les cloches, les pavillons chinois ; pour ceux à marteaux, les timbres, les carillons ; pour ceux à frottement, les cymbales.

Instrumentation. C'est, au propre et dans l'acception la plus générale du mot, l'art d'exprimer la musique par des instruments. Dans une acception moins étendue, c'est l'art de distribuer dans une partition les différents instruments qui entrent dans la composition d'un orchestre, de manière à produire toute sorte d'effets, soit par la douceur des timbres et la variété des détails, soit par la force et l'énergie des masses. Dans ce sens, le mot instrumentation est de création moderne. Avant Haendel, Mozart et Haydn, les compositeurs se bornaient dans leurs accompagnements à soutenir les voix ; d'ailleurs, le nombre des instruments était très-limité. La musique instrumentale sommeillait dans l'enfance. Haydn, le père de la musique instrumentale, et Mozart, le créateur de l'accompagnement dramatique, furent les premiers qui surent tirer parti de l'instrumentation, celui-là dans ses belles symphonies, celui-ci dans ses opéras.

Une bonne instrumentation exige bien des conditions du compositeur, qui prévoit, par la seule puissance de ses facultés intellectuelles, l'effet de son orchestre, comme si cet orchestre se faisait réellement entendre dans l'instant où l'artiste se livre à ses inspirations ; il doit posséder, indépendamment de ces connaissances approfondies en harmonie, la connaissance non moins indispensable de tous les instruments qui composent un orchestre, savoir leur étendue respective, leurs timbres et leurs différentes qualités de son, connaître les bonnes et les mauvaises notes de chacun, et l'effet qui peut résulter de leurs diverses combinaisons.

Le système ordinaire des instruments d'orchestre se divise en deux masses, celle des instruments à cordes et celle des instruments à vent. La première se compose de deux parties de violon, une ou deux d'alto, et deux de violoncelle et contrebasse ; la seconde, de deux parties de flûte, deux de hautbois, deux de clarinettes, deux de bassons, deux ou quatre de cors, deux de trompettes et trois de trombones : on y ajoute quelquefois une partie de timbales et d'ophicléides.

Instrumentiste. Musicien qui se livre à la culture d'un ou de plusieurs instruments.

Intendant de musique. C'est presque toujours un emploi de

cour. L'intendant remplit quelquefois les fonctions de directeur de musique.

Intense. Les sons intenses sont ceux qui ont le plus de force, qui s'entendent de plus loin ; ce sont aussi ceux qui, étant rendus par des cordes fort tendues, vibrent par cela même plus fortement.

Intermède. C'est le nom générique de tout ce qui se trouve intercalé entre les actes d'un ouvrage dramatique, danses, couplets, etc. Les chœurs des tragiques grecs rentraient aussi dans ce genre. L'intermède était fort à la mode dans le siècle de Louis XIV. Molière dut en placer dans toutes celles de ses pièces qui furent jouées d'abord à la cour. Dans le siècle dernier, on donnait aussi le nom d'intermède aux petits opéras en un acte, tels que *la Servante maîtresse*, *le Devin du village*, etc. C'est l'Académie royale de Musique qui, tout en dérogeant jusqu'à l'opéra villageois ou comique, avait voulu sauver sa dignité en leur donnant ce titre inusité. Il n'y a plus aujourd'hui d'intermèdes dans ce sens, et *le Philtre* est qualifié d'opéra sur l'affiche, comme *la Muette* ou *Robert le Diable*.

Intervalle. Rapport de deux sons inégaux, eu égard à leur degré d'élévation, par opposition à l'unisson qui est celui de deux sont égaux. Ces rapports sont appréciables par l'oreille, de même que celui de deux points confondus ou séparés dans l'espace est appréciable par les yeux. L'intervalle est donc la distance qui existe entre un son et un autre son plus grave ou plus aigu, distance exprimée en musique par le nom que porte chacun de ces intervalles. Ainsi, l'on appelle *seconde* l'intervalle formé des deux sons les plus rapprochés, *tierce* celui qui se trouve compris entre deux sons séparés par un troisième, *quarte* celui qui renferme quatre tons, *quinte* celui qui en comprend cinq, et ainsi, à mesure que la distance s'accroît d'un son, *sixte*, *septième*, *octave*, *neuvième*, *dixième*, etc.

Les intervalles peuvent être modifiés de différentes manières, selon que les sons dont ils se composent sont eux-mêmes modifiés par un bémol, un bécarre ou un dièse. De là leur classification en *diminués*, *majeurs*, *mineurs* et *augmentés*, termes qui expriment leurs différents degrés d'extension par rapport au mode ou à la tonalité.

Intonation. Action d'entonner. L'intonation peut être juste ou fausse, trop haute ou trop basse, trop forte ou trop faible,

et alors le mot intonation, accompagné d'une épithète, s'entend de la manière d'entonner.

Introduction. Morceau de musique d'un mouvement grave, composé d'un petit nombre de phrases, souvent même de quelques mesures ou de quelques accords solennels destinés à annoncer le premier *allegro* d'une symphonie, d'une ouverture, d'une sonate ou de toute autre pièce instrumentale. L'ouverture d'*Iphigénie en Aulide*, celle de *la Flûte enchantée*, commencent par une introduction. Quelques compositeurs dramatiques, donnant plus d'extension et un mouvement plus animé à l'introduction, lui ont fait tenir la place de l'ouverture, dont elle n'a pourtant ni la forme, ni les développements. *Ariodant* de Méhul, *Robert le Diable* de Meyerbeer, *Dom Sébastien* de Donizetti, s'ouvrent par une belle introduction.

Lorsque la pièce étale en commençant un grand spectacle, lorsqu'elle débute par quelque pompe triomphale, par l'arrivée d'une foule innombrable, une entrée magnifique, quelque sacrifice solennel, quelque cérémonie auguste, quelque phénomène terrible de la nature, comme un naufrage, une tempête, tous ces objets sont si beaux, que le musicien peut les montrer d'abord sans les annoncer ; ils n'en frapperont que davantage. C'est ainsi que Gluck a supprimé, dans *Iphigénie en Tauride*, l'ouverture proprement dite, pour y substituer la représentation du premier événement de la pièce. Son drame débute par le grand tableau du calme, d'une tempête qui lui succède, de la foudre qui éclate, de la mer soulevée, de la désolation d'Iphigénie. Cette manière de commencer un opéra est très-brillante.

Il y a deux sortes d'introduction : la première est purement symphonique, nous en avons déjà parlé ; c'est l'ébauche d'une ouverture. L'introduction de la seconde espèce est faite, au contraire, pour captiver l'attention du spectateur au lever du rideau en lui présentant de magnifiques images, une action déjà liée et l'expression des sentiments, quand il ne s'attend qu'aux récits de l'exposition ; ces récits viendront ensuite, et on leur donnera tous les développements nécessaires pour l'instruire de ce qui s'est passé et de ce que l'on va faire.

Invention. On nomme invention l'art, ou, pour mieux dire, la faculté de trouver des idées. Ce terme indique suffisamment que nous la regardons presque entièrement comme un don de la

nature. On ne peut donc point prescrire de règles à ce sujet, mais seulement tracer quelques observations.

On distingue deux sortes d'invention, l'invention proprement dite, et l'invention par imitation. C'est à la première espèce que s'applique particulièrement ce que nous venons de dire; c'est elle qui crée ces productions neuves et originales qui ne ressemblent à rien de ce qui les a précédées, et qui servent de modèles à tout ce qui les suit : elle est le caractère le plus distinctif du génie; elle s'attache aussi bien aux détails qu'à l'ensemble, à la manière qu'au fond.

L'invention par imitation consiste à se rapprocher, dans le plan, la conduite, les tours et la manière, de quelque autre production déjà connue. Quoiqu'elle paraisse plus facile que l'autre, elle a néanmoins ses écueils et ses difficultés. La principale est le danger que l'on court de tomber dans le plagiat, si l'on n'a pas assez d'imagination, de goût et d'adresse pour enrichir d'accessoires qui nous soient propres, ou dénaturer habilement le fond dont on veut s'emparer.

Inversion. L'inversion consiste à prendre un sujet ou trait quelconque de mélodie, dans un ordre différent de celui où il est proposé. Cette opération se nomme autrement imitation inverse.

Il y a quatre sortes d'inversion : la première se nomme inversion *simple;* elle consiste à renverser tous les intervalles d'un trait de mélodie, de manière que ceux qui sont ascendants dans le sujet soient descendants dans la réponse, et réciproquement. Cette inversion peut se faire à l'octave, à la quinte, à la seconde ou à l'unisson.

La seconde est appelée inversion *stricte;* elle se fait comme la précédente, mais sans prendre aucune licence, et de manière que les tons répondent aux tons, et les demi-tons aux demi-tons. Pour cela, il faut commencer l'inversion à la septième, à la sixte ou à la tierce majeure en dessus, et laisser les demi-tons sans altération dans la partie répondante.

La troisième espèce d'inversion se fait en copiant toutes les notes, à commencer par la dernière, en rétrogradant jusqu'à la première inclusivement, soit sur le même degré, soit sur un degré plus haut ou plus bas, selon que l'exige la modulation.

Enfin, la quatrième espèce d'inversion est celle où l'on renverse cette troisième sorte par mouvement contraire, depuis la

première jusqu'à la dernière note. On la nomme inversion *rétrograde* et *contraire*.

Invitatorium. Nom de l'antienne avec laquelle on répond, dans l'église romaine, au psaume *Venite, exultemus*.

Io Bacchus. Chanson en l'honneur de Bacchus, que les anciens chantaient dans les fêtes et les sacrifices. On répétait souvent dans ces chansons les mots *Io* et *Bacchus*.

Irlande (De la musique en). Les compositions orientales sont d'une grâce, d'une mollesse, d'un raffinement d'expression et de sentiment dont n'approche aucun autre peuple ancien ni moderne. La langue que les Arabes parlent dans ce monde à leurs maîtresses, semble être celle qu'ils parleront dans l'autre à leurs houris. C'est une espèce de musique si touchante et si fine, c'est un murmure si doux, ce sont des comparaisons si riantes et si fraîches! Je dirais presque que leur poésie est parfumée comme leur contrée.

Cette peinture fidèle et brillante de la poésie arabe par Raynal, dans son *Histoire philosophique des Indes*, définit aussi merveilleusement la musique irlandaise, qui n'a rien de ce feu barbare et sauvage inhérent aux chants et aux ballades du Nord. La ressemblance qui existe entre la langue et les airs d'Irlande et la langue et la musique d'Orient, se retrouve également dans les poésies et les images qui l'embellissent, en sorte qu'elles sont une preuve nouvelle de l'origine orientale du peuple de cette île.

Spenser appelle les chansons irlandaises un *poëme parsemé de quelques petites fleurs qui se donnent de la grâce et de la beauté les unes aux autres*. Le langage en est chaste, élégant et pur; les nuances qu'elles retracent sont d'une rare fraîcheur, et on y retrouve plus d'un trait séduisant du caractère national, et surtout l'inspiration de la belle et riche nature d'Érin. L'éblouissante neige dont au printemps la végétation couvre les arbres, le murmure des cascades, le plumage des oiseaux, la gracieuse et mélancolique verdure de l'île d'émeraude, sont les éternels objets de descriptions riches et vraies.

Au milieu de tous les malheurs de cette belle et poétique contrée, la main de fer des oppresseurs n'a pu, à travers les siècles, y étouffer les plus tendres, les plus nobles sympathies du cœur; le despotisme n'y a point alourdi les ailes de la pensée. Cependant quelques portions de l'Irlande peuvent seules prétendre à

être encore aujourd'hui appelées la terre de la chanson. La musique et la poésie ont suivi les destinées de la langue, et se sont comme elle repliées devant la conquête politique et religieuse de l'Angleterre, pour se retirer dans les comtés où la langue ancienne et la foi catholique ont survécu aux persécutions. La poésie énergique et plaintive, celle qui chante le courage, le patriotisme, celle qui se lamente sur les tombeaux et les ruines, l'ode et l'élégie sont restées au Munster, dans le Waterford, dans le Kerri, dans les pays de Clare et de Limerick. La chanson, celle qui décrit la fleur des champs, la fraîcheur des bocages, l'azur des lacs, la grâce et la beauté des femmes, est restée dans le Golway, le Mayo, le Connaugth. Le Connaugth est véritablement la terre de la chanson : c'est là que de génération en génération se perpétuent quelques chants dont l'air et les paroles sont antérieurs au quatorzième siècle, et quelques autres dont la tradition a perdu l'origine, mais qui par le sujet semblent appartenir à l'ère du paganisme.

Irrégulier. On appelle dans le plain-chant tons irréguliers, ou plutôt pièces irrégulières, certains chants dont il est difficile de déterminer le ton, parce qu'ils paraissent appartenir en même temps à plusieurs tons de plain-chant. De ce nombre sont : 1° le chant du psaume *In exitu Israel* et son antienne ; 2° l'antienne *Hæc dies* des jours de Pâques.

Italie (De la musique en). Quand la musique reparut dans le moyen âge, sa nouvelle existence fut due à la religion. Exilée de Rome païenne, la musique se réfugie dans le sein de Rome chrétienne, d'où, à l'aide des Augustin, des Ambroise et des Grégoire, elle remonte au rang qu'elle est appelée à occuper dans les temples. Elle n'eut alors ni moins de puissance, ni moins de popularité que chez les Grecs, et ce fut encore le mode diatonique qu'elle employa pour exercer son empire. Ce mode, elle l'avait reçu des Grecs. Mais le genre chromatique, consacré par ce peuple éclairé et sensible aux arts, au théâtre, aux plaisirs de la vie, fut longtemps ignoré à la renaissance de la musique ; car dans les temps d'affliction et de douleur où l'Europe, et surtout l'Italie, se trouvèrent quand les barbares parurent, le sentiment qui dominait l'âme accablée n'était ni celui de la joie, ni celui du plaisir.

Cependant les invasions des barbares cessent. La musique, introduite dans les églises, est un des plus puissants auxiliaires

de la religion. Des cathédrales sont fondées, des chapitres dotés, et le clergé s'efforce de faire fleurir celui de tous les arts qui lui est le plus efficacement utile. Bientôt il ne se borne point au chant grégorien et à l'orgue dont il le fait accompagner dans les *Te Deum*, les motets, les vêpres et les messes ; mais il imagine d'honorer plus solennellement encore le Seigneur en faisant représenter en musique la Passion du Christ, les adorations de la Vierge, celles des anges. De là le retour de la musique dramatique et du genre chromatique des Grecs, également dus à l'Église.

Villani, historien du quatorzième siècle, et l'Amirato, rapportent que le cardinal Riario fit représenter à Rome la *Conversion de saint Paul*, pièce dont la musique fut représentée par Francesco Baverini.

Au rapport de Quadrio, dès l'an 1480, on commença dans cette ville à représenter sur la scène des sujets profanes; mais on y jouait déjà depuis deux siècles des sujets sacrés.

Dès cette époque, la noblesse ne brigua pas moins que le clergé l'honneur d'instituer, de fonder la musique dramatique. Albertino Muffato de Padoue dit qu'en 1300 on récitait déjà en musique sur les théâtres les faits et gestes des grands capitaines écrits en langue vulgaire, mais versifiée. Ange Politien, cet écrivain si élégant dans une langue qui déjà n'était plus parlée en Europe que par les savants, compose, en 1475, son drame intitulé : *Orfeo*. En 1480, on représente à Rome une tragédie en musique, et neuf ans plus tard le célèbre Bergonzio Botta, de Tortone, s'immortalise par la plus éclatante des fêtes qu'il donne dans son palais à Milan, à l'occasion du mariage de Jean Galéas Visconti, souverain de ce duché, et d'Isabelle d'Aragon, fille d'Alphonse, duc de Calabre.

En 1555, Alfonso Viola met en musique, pour la cour de Ferrare, *il Sacrificio*, drame pastoral, dont Agostino Beccari avait fait les paroles. Mais il convient d'observer que le drame lyrique n'avait encore pour musique qui lui fût propre que celle de l'église, qu'on lui appliquait tant bien que mal.

L'époque historique de la naissance de la musique dramatique fut celle de l'invention du *récitatif*, ou musique parlée, la seule qui devait donner à la tragédie lyrique son véritable langage et sa constitution spéciale et positive. Cet événement est

très-important dans l'histoire de l'art dramatique et de l'art musical.

Dans le seizième siècle, trois gentilshommes florentins, aimant les arts avec enthousiasme et le théâtre avec passion, peu satisfaits des efforts tentés jusque-là pour perfectionner le drame lyrique, se proposèrent de faire composer un ouvrage par le meilleur poëte et le plus habile compositeur de musique qu'on pût trouver dans ce temps. Octave Rinnuccini et Jacques Péri furent choisis pour exécuter ce travail. Le premier fit le poëme de *Daphné*, auquel le second appliqua une déclamation notée qui n'avait pas tout le soutien et la mesure de la musique, mais qui en avait ce qu'on appelle la tonalité. Cette pièce fut représentée en 1597.

Tandis que Florence préludait si heureusement à l'invention du grand opéra, Rome suivait son essor; elle faisait exécuter, en forme d'oratorio, un opéra composé par un de ses citoyens, nommé Emilio del Cavalliere, et qui portait pour titre le nom singulier *del' Anima e Corpo*.

Mais nous touchons à l'époque où la musique dramatique va briller d'un vif éclat.

A partir du seizième siècle, la musique italienne entra vraiment dans une voie de progrès et de régénération. Rome, Naples, Florence, Milan, Turin, Venise, toutes les villes de l'Italie, s'associèrent pour rendre un culte fervent à l'harmonie renaissante, et quelques-unes d'entre elles portèrent le drame lyrique à son plus haut degré de perfection.

L'école napolitaine mérite la première de fixer notre attention.

Jusqu'au commencement du dix-septième siècle, la musique dramatique n'avait subi à Naples que très-peu de perfectionnements. Il fallait qu'un homme de génie vînt lui frayer une route originale. Ce compositeur parut : c'était Alexandre Scarlati. Fécond autant qu'il fut ingénieux et neuf dans ses compositions, il ne brilla pas moins dans la musique d'église que dans celle de la scène. Il a composé plus de deux cents messes pour l'une, et pour l'autre un grand nombre d'opéras, dont les plus beaux sont *Mithridate*, *Cyrus*, *Régulus* et celui de la *Princesse fidèle*.

Au dix-huitième siècle, l'école napolitaine fut également fertile en compositeurs éminents. Le premier de tous, dans l'ordre chronologique, est Nicolas Porpora, un des plus brillants élèves

d'Alexandre Scarlati. Ses principaux ouvrages sont : *Ariana e Teseo*, *Semiramis*, *Tamerlano*, *il Trionfo di Camillo.*

Mais de tous les compositeurs que l'école de Naples vit s'élever pendant la première moitié du dix-huitième siècle, Pergolèse est sans contredit celui qui a exercé la plus heureuse influence sur les progrès de l'art musical. Au nom de Pergolèse, les images les plus pures, les plus suaves de la mélodie, se présentent en foule à la pensée.

Pendant la seconde moitié du dix-huitième siècle, on vit naître encore un grand nombre d'artistes plus ou moins distingués, tels que Egidio Duni, Lattila, Jomelli, Fiorello, et surtout Piccinni, dont le génie souple et fécond, puissant et vigoureux, a exercé tant d'influence, non-seulement sur son pays natal, mais encore sur la musique française.

A partir de Piccinni, l'école napolitaine ne cesse de marcher dans une voie de progrès : les chefs-d'œuvre abondent, les grands maîtres se succèdent. Parmi ces derniers, il faut signaler Gasparo Sacchini, Paisiello, Cimmarosa, Spontini, l'illustre auteur de *la Vestale* et de *Fernand Cortez*, Caraffa, Della Maria et Fioravanti, qui a laissé à la scène française une preuve de son gracieux talent en écrivant *I Virtuosi ambulanti.*

Après Naples, Venise est une des villes de la péninsule qui prirent le plus de part au mouvement de régénération artistique. Au dix-septième siècle, la musique dramatique acquiert à Venise de grands développements. Francesco Cavalli introduit le goût de l'opéra dans cette partie de l'Italie, Stradella le seconde avec ardeur dans cette tâche importante et difficile.

L'opéra continue pendant tout le cours du dix-septième siècle à subir d'heureux perfectionnements. Benedetto Marcello débute, à Venise, par l'opéra de *Dorienda*, qui obtient un magnifique succès. Antonio Caldara, Vivaldi, Pietro, Porfiri, illustrent aussi à la même époque l'école de Venise ; mais au-dessus d'eux s'élève incontestablement Giuseppe Tartini, si célèbre par sa découverte du troisième son.

Torelli, Bacranello, Angelo Via, Salieri, complètent la brillante série des compositeurs de l'école vénitienne.

Après cet aperçu sommaire des progrès de la musique à Venise, jetons un coup d'œil sur l'école de Florence. L'école de Florence, quoique beaucoup moins considérable que les précé-

dentes par le nombre des ouvrages qu'elle a produits, est manifestement leur aînée. En effet, c'est à Arezzo, une des villes de la Toscane, qu'est né Guido, auquel l'Europe doit les premiers éléments de la musique moderne.

Comme nous l'avons déjà dit, Giacomo Péri fut le premier compositeur qui jeta quelque éclat sur l'école florentine; il introduisit le premier les airs dans l'opéra. Corsi brilla conjointement avec Péri.

Au dix-huitième siècle, l'école de Florence vit éclore de brillants compositeurs. Signalons parmi eux Antonio Pistorini, qui, dans les intermèdes et l'opéra bouffe, fit preuve d'un talent plein de grâce et de flexibilité; Bernardo Mengozzi, qui a donné à la scène française de charmantes compositions, *la Dame voilée*, *Une faute par amour*; enfin, l'illustre Cherubini, un des plus profonds musiciens de ce siècle.

Les premiers compositeurs de l'école romaine, et le plus grand de tous, Palestrina, se vouèrent exclusivement à la musique d'église.

Pendant le seizième siècle, Rome vit fleurir Della Viola, célèbre dans la musique de théâtre, et sans contredit le premier compositeur dramatique de l'école romaine. Carissima, Allegri, Benevoli, Nicoletti, illustrèrent par leurs travaux cette école au dix-septième siècle.

Au dix-huitième paraît Sarti, auteur de plusieurs opéras, dont la mélodie est agréable, dont les airs sont faciles et doux. A la même époque, Antonio Buroni composa également plusieurs opéras, dans lesquels il joignit à la solidité de son école l'éclat, la facilité et la grâce de celle de Naples. Citons encore Bernardo Porta, qui a fait pour la scène française les *Horaces* et *le Connétable de Bourbon*, ouvrages bien accueillis à l'Académie royale de Musique, et *le Diable à quatre*, qui obtint un très-grand succès à l'Opéra-Comique.

Complétons cette brillante galerie des compositeurs de l'Italie moderne par les noms de Paër, de Mercadante, de Donizetti, l'auteur si populaire de *Lucia*, de *Dom Sébastien*, de *Don Pasquale*; de Bellini, ce grand artiste qui s'est éteint, comme Léopold Robert, dans tout l'éclat de la jeunesse et dans toute l'effervescence du génie; enfin et surtout de Rossini, le puissant promoteur de la révolution musicale qu'a vue s'accomplir le dix-neuvième siècle.

Iulos. Chansons des moissonneurs grecs, chantées en l'honnour de Cérès.

J

Javanais (Musique des). Les Javanais ont porté la musique à un haut degré de perfection; on le voit évidemment par la construction de leurs instruments de musique. Ces instruments sont de trois espèces, à vent, à archet et de percussion. La fabrication des deux premières espèces est encore dans l'enfance, et c'est uniquement dans la dernière qu'il faut chercher la perfection de la musique des Javanais.

Le tambour est l'instrument national; mais il a différents noms, suivant les divers dialectes. Outre les différentes espèces de tambours qui leur sont propres, les Javanais en ont encore emprunté aux Arabes et aux Européens. Ceux du pays se battent avec les mains, et paraissent avoir un son faible et peu harmonieux.

Le tambour le plus connu est celui qu'on appelle *gongs* ou *goung*. La matière dont il est fait est une composition de zinc, de cuivre et d'étain. Beaucoup de *goungs* ont l'énorme diamètre de quatre à cinq pieds, et au milieu un bouton qu'on frappe avec des fuseaux dont la tête est garnie de gomme élastique ou d'un tampon de laine. Le son de cet instrument est d'une force et d'un effet extraordinaires.

Le *kromo* ou *bonang* est un autre instrument qui consiste en plusieurs bassins dont le diamètre est égal à celui du *goung*, et dont le son est fort, mais doux en même temps.

La dernière classe des instruments à percussion s'appelle *staccatos*. Le staccato de bois se compose d'un certain nombre de bâtons de bois durs et sonores, disposés par ordre de grandeur au-dessus d'une écuelle de bois, et qu'on frappe avec un petit marteau. Une seconde espèce de staccato ne diffère de la première qu'en ce que les bâtons ou baguettes, au lieu d'être de bois, sont de métal. Le son du staccato de bois est doux, mais sans force et sans intensité, tandis que le staccato de métal a le son plus fort et plus dur.

Quant au caractère de la musique javanaise, on remarque que

les instruments ont tous le mode dans lequel sont les plus vieilles mélodies écossaises, irlandaises, celles de la Chine, et quelques-unes des Indes orientales et de l'Amérique septentrionale. Il paraît donc que toute la musique véritablement indigène de Java est composée dans le genre ordinaire enharmonique.

Les mélodies ont presque toutes une mesure simple. Plusieurs des cadences rappellent la musique écossaise pour la musette; d'autres, en mineur, offrent cette singularité, que l'intervalle entre les septième et huitième degrés est d'un ton entier, ce qui montre évidemment leur antiquité. Il est presque inutile d'ajouter que chez les Javanais, comme chez tous les insulaires indiens, l'art d'écrire les notes est inconnu : tous leurs airs, qui sont en grand nombre, se jouent de mémoire.

Jérémies. On donne ce nom aux parties ou leçons de l'office de la semaine sainte, composées avec des fragments du prophète Jérémie. On emploie, pour chanter ces leçons, une espèce de récitation mélodique plus variée que la psalmodie, et soutenue ordinairement par un instrument grave, tel que le basson ou le violoncelle.

Les *jérémies* sont notées dans les livres de plain-chant. Quelques compositeurs ont écrit des jérémies en musique.

Jet. Les morceaux de musique d'un seul jet sont ces rares coups de génie dont toutes les idées sont si étroitement liées, qu'elles n'en forment pour ainsi dire qu'une seule, et ne pouvaient pas se présenter à l'esprit du compositeur l'une sans l'autre. Tel est, par exemple, le chœur du premier acte dans *la Clémence de Titus* de Mozart.

Jeu. Nom que l'on donne à un groupe de tuyaux d'orgue rangés sur un même registre.

Tous les tuyaux du même jeu rendent des sons qui ne diffèrent que du grave à l'aigu, tandis que les tuyaux d'un autre jeu rendent des sons d'un autre timbre.

Les jeux, outre les noms qui les distinguent les uns des autres, comme jeu de flûte, jeu de trompette, prennent encore une dénomination de la longueur en pieds de leur plus grand tuyau.

On les divise en deux classes, savoir : les *jeux à bouche*, qui forment le fond de l'orgue, et les *jeux d'anche*, ainsi nommés parce que l'embouchure de chacun de leurs tuyaux est armée d'une anche en métal.

On appelle encore jeu l'association de certains jeux disposés pour être entendus ensemble : le *grand jeu*, le *plein jeu*.

Jeu céleste Qualité de son très-agréable et d'une grande douceur que l'on obtient sur le piano, au moyen de la pédale qui fait avancer des languettes de buffle entre les cordes et les marteaux. Le jeu céleste est d'un effet encore plus flatteur, si, pour prolonger les sons, on joint à cette pédale celle qui lève les étouffoirs, et que l'on nomme vulgairement grande pédale.

Jeux chrysantiniques. C'étaient des fêtes grecques célébrées à Sardes, capitale de la Lydie, conjointement à des concours de musique.

Jeux isthmiques. Ces jeux étaient célébrés tous les trois ans, pendant la nuit, à Corinthe.

Jeux néméens. A Argos, on célébrait tous les deux ans les jeux néméens en l'honneur d'Hercule, vainqueur du lion de Némée.

Jeux olympiques. Les Grecs célébraient tous les quatre ans les jeux olympiques près de l'ancienne ville de Pisa et du fleuve Alphée, dans la vaste plaine d'*Olympie*, aussi délicieuse par sa position que par les chefs-d'œuvre de l'art qu'elle renfermait. Dans ces fêtes populaires, on décernait des prix aux concurrents de musique.

Jeux pythiques. Pour ce qui avait rapport à la musique, les jeux pythiques étaient les plus importants. Consacrés dès le commencement au chant, ils étaient le vrai siége des concours de musique, quoique les courses de chevaux, de char, l'escrime et les autres exercices gymnastiques fissent aussi partie de ces jeux.

Jongleurs. Joueurs d'instruments qui, au début de notre poésie, se joignaient aux troubadours ou poëtes provençaux, et couraient avec eux la province.

L'histoire du théâtre français nous apprend qu'on nommait ainsi des espèces de bateleurs qui accompagnaient les trouvères, fameux dès le onzième siècle. Comme ils jouaient de divers instruments, ils s'associèrent avec les poëtes et les chanteurs pour exécuter les ouvrages des premiers ; et, ainsi de compagnie, ils s'introduisirent dans les palais des rois et des princes, et en tirèrent de magnifiques présents. Leurs jeux consistaient principalement en gesticulations, tours de passe-passe, etc., ou en quelques mauvais récits du burlesque le plus trivial. Leurs excès

ridicules et extravagants les firent tomber dans une telle déconsidération, que, pour désigner alors une chose mauvaise, folle, vaine et fausse, on l'appelait *jonglerie*. Philippe-Auguste les chassa; ses successeurs souffrirent qu'ils revinssent en France. On en trouve la preuve dans le tarif fait par saint Louis, pour régler les droits de péage dus à l'entrée de Paris, sous le Petit-Châtelet. Ce tarif, dans un de ses articles, porte que les jongleurs seront quittes de tout péage en récitant un couplet de chanson, ou en faisant gambader leur singe devant le péager.

Vers 1400, les trouvères et les jongleurs se séparèrent. On ne parla plus de ceux-ci, que l'on appela ensuite *bateleurs*, à cause des tours surprenants qu'ils s'étaient adonnés à faire avec des épées ou d'autres armes.

Jouer des instruments. C'est exécuter sur ces instruments des airs de musique, surtout ceux qui leur sont propres, ou les chants notés pour eux. Le mot *jouer* étant devenu générique, s'applique maintenant à tous les instruments.

On disait autrefois : *jouer du violon*, *pincer la harpe*, *toucher l'orgue*, *donner du cor*, *sonner de la trompette*, *blouser les timbales*, *battre le tambour*, etc. Le mot *jouer* a remplacé tous ces termes, et il en résulte un double avantage : 1° de simplifier le langage et de prévenir toute fausse application; 2° de pouvoir consacrer ces mêmes termes à des actions tout à fait étrangères à l'art musical, quoiqu'elles s'opèrent par les moyens qu'il fournit. Ainsi, nous disons sonner de la trompette, donner du cor, battre du tambour, lorqu'il s'agit d'une charge de cavalerie, d'une chasse au cerf, ou de l'appel d'un régiment.

Journaux de musique. Les premiers journaux de musique qui parurent en France n'offraient qu'un médiocre intérêt. Le *Journal hebdomadaire*, le *Journal des Troubadours*, le *Journal d'Euterpe*, le *Chantre du Midi*, et quelques autres productions du même genre, n'ont eu chez nous qu'une durée éphémère.

Il faut le dire, la plupart de nos journalistes littérateurs se sont longtemps efforcés de nous faire passer pour des ignorants en musique. Analyses ridicules, grossières méprises, absurdités, faux raisonnements dérivant d'un système faux sur tous les points, voilà ce qu'on trouvait jadis dans certains feuilletons, quand leurs rédacteurs ne se bornaient pas au protocole dès longtemps adopté, lequel consiste à dire que la musique d'un opéra est belle,

délicieuse, admirable, ou qu'elle est mauvaise, pitoyable, etc.

Pendant que la France était encore si arriérée, l'Allemagne faisait un pas immense dans la carrière du journalisme musical. Nous devons mentionner particulièrement la *Gazette musicale de Berlin*, la *Gazette musicale de Vienne*, la *Gazette musicale des états d'Autriche*, et surtout l'*excellente Gazette de Leipsig*, recueil d'un mérite très-remarquable, entrepris en 1798, et dont la rédaction a été confiée pendant vingt ans au savant écrivain Frédéric Rochlitz.

En France, quelques écrivains se sont efforcés de suivre cet illustre modèle. En 1827, M. Fétis publia la *Revue musicale*, dont il a été le directeur et le principal rédacteur jusqu'à la fin de 1833. Ce recueil a rendu de grands services à la musique. Il paraît encore maintenant sous le titre de *Revue et Gazette musicale de Paris*. En 1838 a paru la *France musicale*, sous la direction de MM. Escudier. Ce recueil a marqué, dès son début, une phase nouvelle dans la critique, et sa rédaction l'a classé parmi les meilleurs journaux de cette spécialité. Le *Ménestrel* occupe aussi un rang honorable dans la presse musicale française.

La presse musicale a pris depuis quelques années une certaine extension en Italie, en Angleterre, en Belgique, en Espagne, et dans quelques autres pays de l'Europe.

Juste. Cette épithète se donne généralement aux intervalles dont les sons se trouvent exactement dans le rapport qu'ils doivent avoir, et aux voix qui entonnent toujours ces intervalles dans leur justesse.

Juste. Chanter juste, jouer juste.

K

Karabo. Petit tambour des Egyptiens et des Abyssins.

Kalamaïca. Danse favorite des Hongrois, d'un mouvement animé et en mesure à 3/4. Elle est composée de deux parties, chacune de quatre mesures avec des reprises.

Karaklansithyron. Chanson que les anciens Grecs chantaient devant la maison de leur maîtresse.

Kas. Espèce de tambour des peuples d'Angola (Afrique),

qui, au rapport de quelques voyageurs, est le seul instrument de musique qu'ils possèdent.

Katakeleusinos. Nom d'une des parties principales d'un morceau de musique exécuté dans les concours musicaux des jeux isthmiques.

Kehraus. Ancienne danse d'invention allemande, avec laquelle on termine quelquefois les bals.

Keman. Nom d'un violon turc à trois cordes.

Kerrena. Trompette indienne qui, selon Bonnet, a un tube de quinze pieds de longueur; d'autres assurent qu'elle n'a que quatre pieds de longueur, et un son très-fort.

Kooranko (Musique des habitants de). Quelques voyageurs ont assuré que la musique occupe une place importante dans les cérémonies publiques de ce pays. Ces peuples ont des chants et des danses particulières, et un grand nombre de musiciens ambulants, qui paraissent doués à un degré remarquable du talent de l'improvisation.

La musique de cette nation, ainsi que ses instruments, dont le meilleur est une espèce de guitare ou violon fait d'une calebasse avec des cordes de crins, sont encore peu perfectionnés; mais néanmoins on trouve dans quelques-uns de leurs chants naïfs, une douceur qui n'est pas surpassée par les modulations de peuples plus civilisés. Cependant, en général, le bruit surpasse chez eux l'harmonie, et l'effet de tant de voix et d'instruments qui se réunissent souvent, est étourdissant.

Kussier. Instrument turc, composé de cinq cordes tendues sur une peau qui couvre une espèce d'assiette.

Kyrie. Mot grec qui signifie *seigneur* au vocatif, et par lequel commencent les messes en musique. On s'en sert souvent comme d'un substantif, ou comme si c'était le nom d'une pièce de musique. *Voilà un beau Kyrie*, un *Kyrie bien travaillé.*

L

La. Note de musique appelée simplement *a* par les Allemands et les Italiens. C'est le sixième degré de notre échelle musicale. Il porte accord parfait mineur, et s'emploie en harmonie, ou comme sixième degré de la gamme majeure d'*ut*, ou comme

premier degré du relatif mineur de cette même gamme. *La* est aussi le nom de la seconde corde du violon et de la chanterelle, ou première corde de la viole, du violoncelle et de la contre-basse. C'est sur cette note, prise dans l'octave du médium de notre système sonore, que s'accordent tous les instruments sans exception, et que sont réglés les diapasons. Il ne s'ensuit pourtant pas que tous les diapasons donnent exactement le même son, quoiqu'ils soient tous accordés sur cette même note *la*. Au contraire, ils varient selon les lieux, et quelquefois selon les orchestres; mais la différence est fort légère, et n'excède jamais un demi-ton ou trois quarts de ton au plus. On dit donner le *la*, prendre le *la*, pour donner et prendre l'accord.

Lai. Petit poëme gaulois. Quoique nos vieux poëtes français variassent en une infinité de formes les pièces de poésie qu'ils livraient à leurs lecteurs, ils adoptaient presque exclusivement la narration, soit qu'ils eussent à reproduire une anecdote, un bon mot, ou même à exprimer un sentiment. Ces formes, souvent bizarres, mais constantes pour chaque espèce, paraîtraient indiquer que chacune de ces pièces de poésie se conformait dans l'origine à un rhythme musical, à un air consacré, l'un au rondeau, l'autre au lai, celui-ci au chant royal, etc. On sait, en effet, que les poëmes des trouvères étaient chantés par des jongleurs, et accompagnés sur des instruments, le rebec ou violon, la rote ou vielle, par des ménétriers. L'usage du chant étant perdu, les pièces de poésie, quoique ayant cessé d'être chantées ou accompagnées des instruments, auront conservé leurs formes encore longtemps, jusqu'à ce que l'imitation classique ayant prévalu, les a fait tomber en désuétude. Parmi ces poésies, la plus ancienne paraît être le lai, emprunté aux bardes de l'Armorique ou Bretons. Marie de France, femme poëte du treizième siècle, a composé, ou plutôt traduit plusieurs de ces anciens lais bretons. Les lais que nous a laissés Marie de France ne sont que des fabliaux ou contes en vers de huit syllabes. Plus tard, les poëtes donnèrent au lai une forme nouvelle, qui consistait à intercaler, à des distances régulières, de petits vers entre d'autres vers d'une mesure plus longue. Quand l'ordre adopté par le premier couplet changeait, c'est-à-dire quand on faisait tourner ou virer, selon l'expression d'alors, les grands vers en petits vers et les petits en longs, la pièce devenait un *virelai*.

Lamentabile, Lamentable. Ce mot, que l'on fait précéder

quelquefois par *adagio* ou *largo*, indique, même quand il est seul, un mouvement grave et une expression tendre et mélancolique.

Lamentations de Jérémie. Élégies que l'on chante dans la semaine sainte : trois le mercredi, trois le jeudi, et trois autres le vendredi. Ordinairement, en Italie surtout, on les exécute en plain-chant avec accompagnement de viole, de violoncelle et de piano, ou bien en musique figurée à une seule voix, ou avec chœur, ou à plusieurs voix. Le même nom sert à indiquer les différentes compositions.

Landler. Espèce de valses en usage dans l'Autriche et dans quelques autres contrées de l'Allemagne. Leur mélodie, dont le caractère est d'une gaieté sautillante, s'exécute dans un mouvement modéré, en mesure à 2/4.

Langoureux. Ce mot indique un mouvement un peu lent et une exécution sans vibration et sans recherche dans les agréments.

Langue musicale. La musique, considérée comme langue, a ses principes élémentaires, son orthographe, sa ponctuation, sa prosodie, ses phrases, ses périodes, en un mot sa grammaire, sa poésie, sa rhétorique. On peut par conséquent lire, réciter, déclamer en musique, comme dans une autre langue.

Mme Layne a publié, il y a quelques années, à Paris, un ouvrage intitulé : *Grammaire musicale, basée sur les principes de la grammaire française* Dans son livre, l'auteur donne aux lettres le nom de sons ; à l'alphabet, celui de gamme ; les articles sont comme les trois clefs *fa*, *do*, *sol*. Elle appelle substantifs les notes ; adjectifs superlatifs les dièses ; adjectifs diminutifs les bémols ; adjectifs comparatifs les bécarres. Les mesures sont les verbes : celles à quatre temps sont les verbes actifs ; celles à trois temps les verbes passifs ; celles à deux temps les verbes neutres, et ainsi de suite.

Dans ces dernières années, M. Sudre a inventé la langue musicale, formée au moyen des sept notes de musique, *do*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, par le secours desquelles il paraît que M. Sudre peut transmettre toute espèce de phrase et dans quelque langue que ce soit, c'est-à-dire qu'un Arabe comprendra un Chinois, un Russe, un Anglais, etc. Ces résultats n'ont rien de surprenant, car la langue musicale a le privilége de rencontrer partout des oreilles et des cœurs sensibles à ses charmes. Unis par de

semblables liens, les musiciens de toutes les nations forment une seule famille dont les goûts sont identiques.

Languette. Nom du petit morceau de bois des sautereaux d'un clavecin ou d'une épinette, où se trouve introduit un morceau de plume de corbeau.

Lapa. Nom turc de tubes en cuivre, longs d'environ huit ou neuf pieds, se terminant comme nos trompettes et servant dans la musique.

La ré. Ces syllabes désignaient dans l'ancien solfége cette mutation d'après laquelle on se servait, en chantant, de la syllabe *ré* pour les sons *la ré*, et non de la syllabe *la*.

Largo. Ce mot, écrit à la tête d'un air, indique un mouvement plus lent que l'*adagio*, et le dernier de tous en lenteur.

Le diminutif larghetto annonce un mouvement moins lent que le *largo* et plus lent que l'*andante*.

Le largo n'a souvent pas plus de lenteur que l'adagio; mais il a quelque chose de plus décidé dans le caractère. L'adagio semble devoir être plus onctueux, plus sensible, plus affectueux; il a autant de noblesse que le largo, mais celui-ci a plus de fierté.

Le largo convient à ce qui est religieux, l'adagio à ce qui est tendre et d'une tristesse passionnée.

Larigot. Jeu d'orgue, l'un des plus aigus : il sonne la quinte au-dessus de la doublette. Ce jeu, qui est compris parmi les jeux à bouche, est d'étain et a quatre octaves et demie d'étendue, ce qui forme tout le clavier.

La sol. Mutation des deux syllabes *la* et *sol* sur le son *ré*.

Lauda sion salvatorem. Suite de versets ou prose que l'on chante dans l'Église romaine, le jour de la Fête-Dieu.

Laudi, (Laudes). On entend par le mot italien Laudi, les cantiques que l'on chantait en Italie au temps de Laurent de Médicis, qui en composa plusieurs, et de saint Philippe de Néri. Ce genre de poésie était très-estimé en Italie au quinzième siècle. La musique en était toujours simple; on adapta quelquefois à ces compositions poétiques les ariettes profanes les plus goûtées.

Leçon. On désigne par ce mot tous les exercices qu'un maître prescrit à son élève, en lui enseignant un instrument de musique. Les morceaux de musique imprimés sous le titre de *leçons*

ne sont autre chose qu'un moyen de rappeler à l'élève les instructions du maître.

Leçons des nocturnes de l'office des morts. Leçons de la semaine sainte que l'on a coutume de chanter en musique figurée à voix seule, ou même à plusieurs voix avec chœurs.

Legato. Quand ce mot se trouve en tête ou dans le courant d'un morceau de musique, il faut en lier les notes avec soin.

S'il y a *sempre legato*, il faut conserver jusqu'à la fin le même genre d'exécution.

Légende. Ce mot, qui signifiait d'abord les versets que l'on récitait dans les leçons des matines, fut donné plus tard aux vies des saints et des martyrs, parce qu'on devait les lire dans les réfectoires et les chanter dans les chapelles des communautés. Des monastères, elles se répandirent parmi les fidèles, enthousiasmèrent leur zèle et le portèrent jusqu'au fanatisme. Tout ce que le peuple avait recueilli dans ses souvenirs ou poétisé dans son imagination trouva place dans ces histoires, qui sont la véritable mythologie du christianisme. Les traits d'héroïsme chrétien qu'on y trouve racontés avec une simple naïveté, parés du prestige de la poésie et de la musique, rechauffèrent la foi et la charité. Si l'histoire en a rejeté la plupart comme monuments authentiques, elle leur doit à toutes profond respect et vive reconnaissance.

Légèrement. Cet adverbe indique qu'on doit toucher l'instrument doucement.

Lento. Ce mot signifie *lentement*, et marque un mouvement lent comme le *largo*. Les Allemands indiquent ce mouvement par *langsaen*, et les Anglais par *slow*.

Levé. C'est le temps de la mesure où on lève la main ou le pied. C'est un temps qui suit et précède le frappé; c'est par conséquent toujours un temps faible. Les temps levés sont : à deux temps, le second; à trois, le troisième ; à quatre, le second et le quatrième.

Liaison. Il y a liaison d'harmonie et liaison de chant. La liaison a lieu dans l'harmonie, lorsque cette harmonie procède par un tel progrès de sons fondamentaux, que quelques-uns des sons qui accompagnent celui qu'on quitte, demeurent et accompagnent encore celui où l'on passe. Il y a liaison dans les accords de la tonique et de la sous-dominante, attendu que le même son sert de quinte à l'une et d'octave à l'autre. Enfin, il y a liaison

dissonants toutes les fois que la dissonance est préparée, puisque cette préparation elle-même n'est autre chose que la liaison.

La liaison dans le chant a lieu toutes les fois qu'on passe deux ou plusieurs notes d'un seul coup d'archet, de langue ou de gosier, et se marque par un trait recourbé dont on couvre les notes qui doivent être liées ensemble.

Licences. Liberté que prend le compositeur, et qui semble contraire aux règles, quoiqu'elle soit dans le principe des règles; car voilà ce qui distingue les *licences* des fautes. Par exemple, c'est une règle générale de ne pas faire marcher deux quintes justes de suite entre les mêmes parties et par un mouvement semblable. Berton a enfreint cette règle dans l'ouverture du *Délire*. C'est une licence qu'il a prise pour produire plus d'effet.

Comme les règles de l'harmonie ont subi des modifications à mesure que l'art s'est perfectionné, ce qui était licence autrefois est permis aujourd'hui. Nous nous servons avec succès de la quinte augmentée, qui aurait offensé l'oreille de nos timides devanciers.

Lichara. Instrument unique d'une tribu des Cafres. C'est une espèce de flûte formée d'un roseau, accordée au moyen d'un petit tampon mobile placé à la partie inférieure, et ayant au bout supérieur une ouverture coupée transversalement. On ne peut rendre qu'un son sur cet instrument; il y en a un pour chaque note, et lorsque plusieurs exécutants sont réunis, une partie joue à l'unisson, pendant que les autres font entendre différents sons de l'échelle musicale. L'intervalle compris entre les plus hautes et les plus graves de ces flûtes est d'environ douze notes.

Liées. On appelle notes liées celles qu'on passe d'un seul coup d'archet sur le violon, ou d'un seul coup de langue sur les instruments à vent, en un mot, toutes les notes qui sont sous une même liaison.

Ligne. Les lignes de musique sont ces traits horizontaux et parallèles qui composent la portée, et sur lesquels, ou dans les espaces qui les séparent, on place les notes selon leurs degrés. La portée du plain-chant n'est que de quatre lignes, celle de la musique a cinq lignes stables et continues, outre les lignes postiches qu'on ajoute au-dessus ou au-dessous de la portée, pour les notes qui passent son étendue.

Les lignes, soit dans le plain-chant, soit dans la musique, se

comptent en commençant par la plus basse. La plus basse est la première, la plus haute est la quatrième dans le plain-chant, la cinquième dans la musique.

Linon asma. Chanson funèbre des Égyptiens sur *Mameros*, appelé Linos par les Grecs. On croit qu'il était le fils du premier roi des anciens Égyptiens, et qu'il mourut à la fleur de l'âge.

Lire. Lorsqu'on veut exécuter une partie inconnue que l'on n'a jamais vue, il faut d'abord s'être exercé à trois espèces de travaux intellectuels nécessaires pour lire facilement à vue, presque sans s'en apercevoir. On doit, en déchiffrant les notes, 1° embrasser d'un coup d'œil l'alternation continuelle des sons aigus et des sons graves; 2° les comparer et les classer selon leur valeur respective; et 3° rendre cette valeur relativement au temps indiqué. On appelle cette science : *déchiffrer, lire la musique.*

Litanies. On désignait autrefois par ce mot le *Kyrie eleison :* aujourd'hui encore les litanies commencent par le *Kyrie eleison*, mais comme on fait suivre les invocations en l'honneur de la Vierge, des saints, etc., on les appelle litanies de la Vierge, des saints, etc.

Lithographie. Depuis quelques années, la lithographie a été appliquée à la musique. Des partitions, des sonates, des fantaisies, des romances même paraissent maintenant avec de beaux frontispices en lithographie. Ce sont des paysages charmants où l'on voit de vieux châteaux gothiques, des paladins, des troubadours courant les aventures, etc.; ce sont des allégories ingénieuses et des sujets qui se rapportent à la sonate, au nocturne que l'on publie. On doit se défier quelquefois des compositions musicales que l'on a pris soin de parer de tant d'ornements; ces accessoires valent trop souvent mieux que le principal, et l'on peut dire de beaucoup de ces productions :

Tout en est beau, papier, images, caractères, hormis la musique.

Livre ouvert, a livre ouvert. Chanter ou jouer à livre ouvert, c'est exécuter toute musique qu'on vous présente en jetant les yeux dessus, et par conséquent sans préparation.

Loco. Lorsqu'après un passage marqué pour être exécuté à l'octave haute ou à l'octave basse, on trouve ce mot latin ou italien *loco*, il signifie que l'on doit exécuter ce qui suit, au lieu même où les notes sont écrites, sans transposition d'octaves.

Lolichmium. Édifice public, situé près de la ville d'Olympie,

qui était ouvert en tout temps à ceux qui voulaient prendre part aux concours de musique.

Longue. C'était une note qui, dans la musique ancienne, valait quatre mesures; dans le *mode mineur parfait*, elle avait la valeur de trois brèves, et dans le *mode mineur imparfait*, de deux.

Loure. Sorte de danse dont l'air était assez lent, et se marquait ordinairement par la mesure à six-quatre. Quand chaque temps porte trois notes, on pointe la première, et l'on fait brève celle du milieu; ce qui est exactement le rhythme de la *sicilienne*, qui semble avoir succédé à la *loure*.

Lourer. C'est nourrir les sons avec douceur, et marquer la première note de chaque temps plus sensiblement que la seconde, quoique de même valeur.

Cette manière d'exécuter est encore en usage pour les pastorales et toutes les compositions qui ont le caractère rustique et montagnard.

Lucornario. Nom de l'antienne que l'on chante à vêpres, selon le rite ambrosien, avant le *Dixit*.

Luth. Instrument très-cultivé autrefois, et dont on ne joue plus depuis un siècle. La guitare et la harpe l'ont fait délaisser. Il était monté de vingt-quatre cordes sur un corps arrondi en dessous, en forme de tortue, et ressemblant à celui de la mandoline, qui en était le diminutif. Ces vingt-quatre cordes composaient treize groupes; son manche était large et renversé dans son extrémité. Huit de ces cordes, placées en dehors du manche, ne se touchaient qu'à vide.

Comme la lyre antique, le luth, en cessant de servir aux musiciens, a laissé son nom aux poëtes, qui le font figurer souvent dans leurs stances érotiques, et même dans l'épopée.

Luthier. Artiste qui fait des violons, des violes, des violoncelles, des contre-basses, des guitares. Ce nom, qui signifie facteur de luths, est resté par synecdoche à ces sortes d'artistes, parce qu'autrefois le luth était l'instrument le plus commun et le plus répandu.

Lutrin. Pupitre du chœur sur lequel on met les livres de chant dans les églises. Ce mot vient de *lectrum*, dont on a fait *lectrinum*, de là lettrin, et puis lutrin par corruption.

> Sur ce rang d'ais serrés qui forment sa clôture,
> Fut jadis un lutrin d'inégale structure,

Dont les flancs élargis de leur vaste contour
Ombrageaient pleinement tous les lieux d'alentour.
Derrière ce lutrin, ainsi qu'au fond d'un antre,
A peine sur son banc on discernait le chantre,
Tandis qu'à l'autre bout, le prélat radieux,
Découvert au grand jour, attirait tous les yeux.

BOILEAU. — *Le Lutrin.*

LUTTES MUSICALES. Les anciens peuples professèrent une grande estime pour la musique. Les Grecs, particulièrement, la regardaient comme un des moyens nécessaires pour former l'éducation, et adoptaient avec empressement tout ce qui pouvait contribuer à ses progrès ; ils croyaient que les concours de musique, qui avaient lieu devant des assemblées nombreuses, étaient un des moyens les plus favorables pour arriver à ces résultats. On célébrait donc, à certaines époques, des fêtes populaires, où l'on délivrait des prix aux concurrents en musique. *Les jeux olympiques*, *pythiques*, *néméens* et *isthmiques* étaient les principales de ces fêtes. (Voir ces mots).

Les juges appelés à porter un jugement sur le mérite des chanteurs qui se distinguaient dans le concours, leur décernaient pour prix une couronne de laurier ou de feuilles de chêne, et toute la Grèce les comblait d'honneurs et de gloire. On érigea même à quelques-uns des monuments aux frais de l'État. Plus tard, on introduisit aussi dans ces fêtes des concours pour la musique instrumentale.

Plusieurs fêtes solennelles, fondées par les anciens Romains, étaient également célébrées par des luttes musicales. Néron, surtout, constitua à Rome des concours de musique qui jetèrent un grand éclat.

LYRE. Instrument de musique, de forme triangulaire, dont la mythologie attribua l'invention à Mercure. Quelques auteurs ont accordé tour à tour l'honneur de sa découverte à Orphée, à Amphion, à Apollon, à Polymnice. D'autres ont dit que c'était une écaille de tortue, qu'Hercule vida, perça, et monta de cordes de boyaux, au son desquelles il accordait sa voix.

La lyre a beaucoup varié par le nombre de ses cordes ; celle d'Olympe et de Therpandre n'en avait que trois. L'addition d'une quatrième rendit le tétracorde complet. Pollux attribue aux Scythes l'invention du pentacorde. L'heptacorde fut la lyre la plus en usage et la plus célèbre. Simonide ajouta une huitième corde, pour produire l'octave ; et plus tard, Timothée de Milet,

contemporain de Philippe et d'Alexandre, multiplia les cordes jusqu'à douze. On les touchait de trois manières, ou en les pinçant avec les doigts, ou en les frappant avec le *plectrum*, espèce de baguette d'ivoire ou de bois poli, ou en pinçant les cordes de la main gauche, tandis qu'on les frappait de la droite armée du *plectrum*. Les anciens monuments représentent des lyres de différentes formes, montées depuis trois cordes jusqu'à vingt. Cette dernière ne servait, dit-on, que pour célébrer les dieux et les héros.

On a essayé de faire revivre cet instrument, en lui donnant le manche de la guitare à six cordes. Sa forme élégante et pittoresque avait d'abord tenté nos belles musiciennes; mais on est revenu à la guitare, qui est plus commode à tenir, et dont l'harmonie est plus pleine et plus agréable.

La lyre et le luth retentiront encore longtemps dans les œuvres des poëtes, quoique les progrès de l'art musical les aient condamnés à un éternel silence. Le violon a fait disparaître tous ces instruments imparfaits, qui n'étaient, en quelque sorte, que les essais des facteurs et des musiciens, les uns préludant à l'art de la lutherie, et les autres à celui de charmer l'oreille.

Lyre allemande. Cet instrument, dont on ne se sert plus, consiste en une caisse de forme oblongue, ressemblant à la partie inférieure d'une viole d'amour. Aux parois latérales de cette lyre, il y a dix à douze touches qui servent à raccourcir les quatre cordes attachées dans l'intérieur de l'instrument, et forment une étendue de sons diatoniques qui égalent le nombre des touches. On fait résonner les cordes au moyen d'une roue frottée de colophane, que la main droite fait tourner avec un levier, tandis que les doigts de la gauche font mouvoir les touches.

Lyre a bras. Instrument à archet, de la dimension de l'ancienne viole de ténor à sept cordes, et qui aujourd'hui n'est plus en usage.

Lyre barberina. Instrument inventé au dix-septième siècle, par un praticien florentin, nommé Donis, et dont on ne se sert plus depuis longtemps.

Lyrique. Cette épithète se donnait autrefois à la poésie faite pour être chantée et accompagnée par le chanteur de la lyre ou de la cythare, comme les odes et autres chansons. Sous ce rapport, la poésie lyrique différait essentiellement de la poésie dra-

matique ou théâtrale, qui était accompagnée avec des flûtes par d'autres que par le chanteur. Aujourd'hui l'épithète *lyrique* s'applique toujours aux odes, dithyrambes, chansons, couplets. Mais comme nous avons des pièces de théâtre qui se chantent, on appelle *drame lyrique* ou *opéra*, le drame expressément composé pour être mis en musique.

Lyro-guitare. Instrument inventé à Paris, au commencement de ce siècle, et qui a le manche de la guitare à six cordes. Sa forme élégante et pittoresque avait d'abord fait sa fortune ; mais ensuite on en revint à la guitare, plus commode à tenir, et dont l'harmonie est plus pleine et plus agréable.

FIN DU PREMIER VOLUME.

DICTIONNAIRE

DE MUSIQUE.

IMPRIMERIE DE HENNUYER ET TURPIN, RUE LEMERCIER, 24.
Batignolles.

DICTIONNAIRE

DE MUSIQUE

D'APRÈS

LES THÉORICIENS, HISTORIENS ET CRITIQUES
LES PLUS CÉLÈBRES

QUI ONT ÉCRIT SUR LA MUSIQUE;

PAR MM. ESCUDIER.

TOME II.

PARIS
BUREAU CENTRAL DE MUSIQUE,
29, PLACE DE LA BOURSE.

1844

DICTIONNAIRE

DE MUSIQUE.

M

Machicotage. C'est ainsi qu'on appelle, dans le plain-chant, certaines additions et compositions de notes qui remplissent, par une marche diatonique, les intervalles de tierces et autres. Le nom de cette manière de chant vient des ecclésiastiques appelés *machicots*, qui l'exécutaient autrefois après les enfants de chœur.

Madrigal. Sorte de pièce de musique travaillée et savante, qui était fort à la mode en Italie au seizième siècle. Les madrigaux se composaient pour les voix, à trois, quatre, cinq, six et même sept parties, toutes obligées, à cause des fugues ou dessins dont ces pièces étaient remplies.

Le style madrigalesque tient beaucoup de la fugue, sans lui ressembler entièrement. La différence la plus essentielle consiste en ce que, même dans les madrigaux à voix seule, qui sont les plus sévères de tous, on prend des licences que la fugue proprement dite ne comporte pas. On donne au chant des tournures légères et animées, et l'on suit le sentiment et l'expression des paroles, ce qui ne s'observe pas dans la fugue.

La composition des madrigaux remonte à la plus haute antiquité. Les maîtres de l'école flamande s'y sont distingués; mais les auteurs qui ont atteint la perfection de ce genre sont: Adrien Willaërt, Palestrina, Luca Marenzio, Monteverde, le prince de Venouse, enfin A. Scarlati.

Lotti, B. Marcello, Durante, Steffani ont excellé dans le madrigal accompagné, qui comporte plus de liberté que l'autre, à cause de la basse continue qu'on y ajoutait, mais qui exige, à raison de cela, beaucoup plus d'expression.

Maestoso, Majestueux. Un morceau de musique de ce caractère demande un mouvement plus lent et une exécution semblable au grave.

Magad. Instrument grec antique, à vingt cordes. Athénée prétend qu'il en avait vingt et une.

Magasin de musique. Boutique où l'on vend des livres, des compositions manuscrites et imprimées, des instruments de musique et tous les accessoires qui y ont rapport, tels que cordes, papier réglé, etc.

Magnificat. Nom d'un morceau de chant, dont les paroles ont été tirées du premier chapitre de saint Luc, et qui, dans la traduction latine, commence ainsi : *Magnificat anima mea Dominum.*

Main harmonique. C'est le nom que donna Guido à la gamme qu'il inventa, pour montrer le rapport de ses héxacordes, de ses six lettres et de ses six syllabes avec les cinq tétracordes des Grecs. Il représente cette gamme sous la figure d'une main gauche, sur les doigts de laquelle étaient marqués tous les sons de la gamme, tant par lettres correspondantes, que par les syllabes qu'il y avait jointes, en passant, par la règle des nuances, d'un tétracorde ou d'un doigt à l'autre, selon le lieu où se trouvaient les deux demi-tons de l'octave par le bécarre ou par le bémol, c'est-à-dire selon que les tétracordes étaient conjoints ou disjoints.

Maitre de musique. Musicien gagé pour composer de la musique ou la faire exécuter. C'est le maître de musique qui bat la mesure et dirige les musiciens. Il doit savoir la composition, quoiqu'il ne compose pas toujours la musique qu'il fait exécuter.

On donne encore le nom de maître de musique au chef de la musique d'un régiment. Il fait partie de l'état-major, et a le grade de sergent-major.

Maîtrise. Logement réservé au maître de musique d'une cathédrale, et dans lequel un certain nombre de jeunes gens sont entretenus aux frais du chapitre, pour y recevoir une bonne éducation musicale, et être employés en même temps au service religieux comme enfants de chœur.

Quand on songe à l'état de décadence dans lequel les maîtrises sont progressivement tombées dans notre pays, on n'est plus surpris que le goût et l'intelligence de l'art musical se perdent peu à peu dans nos provinces. Les bienfaits du Conser-

vatoire ne s'étendent pas au delà de l'enceinte de Paris; tandis que, placées sur tous les points du royaume, les maîtrises offraient le moyen de recueillir et de cultiver les grands talents et les belles voix dans les lieux mêmes où la nature se plaisait à les produire. Depuis leur suppression presque totale, la pépinière des bons musiciens n'existe plus, l'art dégénéré et languit dans nos départements.

Majeur. Les intervalles susceptibles de variations sont appelés *majeurs*, quands ils sont aussi grands qu'ils doivent l'être, d'après la juste appréciation du système général des intervalles.

L'octave, la quinte et la quarte ne varient pas sans devenir dissonances. Les autres intervalles peuvent, sans changer de nom et sans cesser d'être justes, varier de quatre manières différentes, auxquelles on donne le nom de *genres*, dont deux sont selon la nature du mode où on les pratique, et deux sont artificiels, attendu qu'ils participent de deux modes à la fois. Ces quatre genres sont : *diminué*, *mineur*, *majeur* et *augmenté*. Les deux genres naturels sont le majeur et le mineur. Le diminué et l'augmenté forment les deux genres artificiels.

Les intervalles variables sont au nombre de quatre, savoir : la seconde, la tierce, la sixte et la septième.

Un intervalle majeur est toujours plus grand d'un demi-ton que le mineur. Un intervalle augmenté est plus grand d'un demi-ton que le majeur ; plus grand d'un ton que le mineur, et plus grand d'un ton et demi que le diminué ; de même que l'intervalle diminué est moindre d'un demi-ton que le mineur, moindre d'un ton que le majeur, et moindre d'un ton et demi que l'intervalle augmenté.

Majeur se dit aussi du mode, lorsque la tierce de la tonique est majeure, et alors seulement le mot *mode* ne fait que se sous-entendre.

On désigne encore par le mot de majeur pris substantivement, la partie d'un air, d'un duo, d'une sonate, d'une symphonie qui se trouve traitée en mode majeur.

Malgaches (Musique chez les). Les Malgaches aiment beaucoup la musique et la danse. Celle-ci, grave chez les hommes, paraît souvent exprimer quelque action dramatique ; elle est mesurée, et les pas, rarement précipités, sont diversifiés suivant le caractère de l'air, commes les contredanses françaises.

La danse des femmes, quelquefois gaie et lascive, ne consiste

d'ordinaire qu'en un balancement du corps, avec de continuels mouvements des bras et des mains accompagnés d'un léger trépignement de pieds.

Leur musique a un caractère de mélancolie tenant peut-être au sujet de leurs chansons qui roulent toujours sur l'amour. Les femmes ont la voix douce et mélodieuse, chantent en parties et font des accords suivis que l'on n'entend pas sans plaisir.

Manche. Pièce de bois collée à l'extrémité du corps de certains instruments à cordes, tels que le violon, le violoncelle, la guitare. Le manche sert à tenir l'instrument, porte les cordes et les chevilles, et c'est en posant les doigts sur ces cordes et en les pressant contre le manche, que l'on forme les différents tons.

Mandoline. Instrument de musique plus petit que le luth et de la même forme. Il s'accorde comme le violon, avec cette différence, que ses cordes sont de laiton et doubles. On en joue avec un petit morceau d'écorce de cerisier ou un bout de plume taillé comme un cure-dent plat.

Mandore. Espèce de petit luth. Il se joue comme cet instrument, mais s'accorde différemment. La mandore n'a que huit groupes de cordes à boyau; ce qui fait en tout seize cordes.

La mandore n'est plus en usage depuis longtemps.

Marche. Morceau de musique, composé pour être exécuté par un grand nombre d'instruments, pendant la marche d'une troupe militaire ou d'un cortége nombreux, et servant à régler le pas de ceux qui le composent.

La marche est plus particulièrement du domaine de la musique militaire que de l'orchestre complet. Cependant on introduit souvent des marches dans les compositions dramatiques.

Brillante et légère dans le style martial, majestueuse et solennelle dans le style religieux, triste et gémissante pour les pompes funèbres, la marche prend divers caractères, selon que sa destination change.

La mesure de la marche est ordinairement à deux temps, et son mouvement est *allegro maestoso*. Quelques marches religieuses d'un mouvement très-lent sont à trois temps.

Dans le style militaire on distingue deux sortes de marche; savoir : la *marche* dont la mesure et le temps marquent le pas ordinaire, et la *marche double*, dont la mesure et les temps sont doublés; son mouvement est du double plus rapide que celui de la marche.

Une belle marche, exécutée par d'excellents musiciens, annonce d'une manière brillante la troupe qui va défiler sous les armes. Ces accents belliqueux, cette harmonie éclatante s'unissent admirablement aux idées qu'inspire l'appareil militaire. On croit assister aux anciens tournois. L'imagination nous transporte aux fêtes triomphales de la Grèce et de Rome.

Mais laissons la musique guerrière pour nous occuper de la scène dramatique, où la marche paraît avec les plus grands avantages. Elle y prend une couleur différente, selon le temps et le lieu où se passe l'action scénique. Au théâtre, la marche se réunit souvent au chœur, et beaucoup de chœurs dramatiques, tels que ceux de *la Vestale* : *De lauriers couvrons les chemins*; *Périsse la vestale impie*, sont dessinés en marches. Une des plus belles marches qu'il y ait au théâtre est la marche funèbre du troisième acte de *Dom Sébastien*, opéra de Donizetti.

Marcher. Ce terme s'emploie figurément en musique, et se dit de la succession des sons ou des accords qui se suivent dans un certain ordre.

Martaban (Musique du). Les habitants du Martaban, province de l'empire Birman, paraissent aimer beaucoup notre musique, dont la leur se rapproche plus que celle d'aucun autre peuple de l'Inde. Les instruments dont ils se servent méritent d'être observés. Ils ont un luth avec deux cordes de laiton, qu'ils jouent tantôt avec un archet, tantôt avec les doigts. Il possèdent encore un instrument qu'on peut appeler *chat*, parce qu'il représente ce quadrupède avec les jambes ployées sous lui et la queue ramenée en demi-cercle au-dessus de son dos. C'est sur cette queue que les cordes sont attachées. Ils ont aussi des espèces de flûtes, des flageolets, des tamtams et des cloches qu'ils appellent *gongs*.

Marteau. Instrument qui a le manche percé comme une clef, avec lequel on tend ou on lâche les cordes des instruments à chevilles, pour les accorder.

Masques. Par ce nom on entendait, chez les anciens Grecs et Romains, certaines figures postiches qui représentaient, dans les théâtres, les traits des personnages figurant dans l'action dramatique. Ces masques étaient en métal, et l'on s'en servait pour donner plus d'éclat et plus de force à la voix.

Masses. Masses, en musique, se dit de plusieurs parties consi-

dérées comme ne formant qu'un seul tout. Les arpéges des violons et des violes, liés par les tenues des instruments à vent, forment de belles masses harmoniques. Un solo de hautbois plane et se dessine avec grâce sur les masses de l'orchestre.

Matraca. Énorme crécelle, en usage en Espagne, et surtout au Mexique, pendant la semaine-sainte. Elle remplace les cloches. C'est une roue de plusieurs palmes de diamètre, dont la circonférence est armée de marteaux de bois mobiles, de sorte qu'en tournant la roue, ces petits marteaux frappent quelques petits morceaux de bois plantés comme des dents dans la circonférence de la roue.

Maxime. Nom de tout intervalle plus grand que le majeur, pour ceux qui n'admettent pas le degré de *augmenté*, et plus grand d'un demi-ton que l'augmenté, pour ceux qui admettent ce degré de plus.

Maxime. C'est une note faite en carré long horizontal avec une queue au côté droit, laquelle valait huit mesures à deux temps, c'est-à-dire deux longues, et quelquefois trois, selon le mode. — Cette sorte de note n'est plus en usage, depuis qu'on sépare les mesures par des barres, et qu'on marque avec des liaisons les tenues ou continuités des sons.

Médiante. C'est la corde ou la note qui partage en deux tierces l'intervalle de quinte qui se trouve entre la tonique et la dominante. L'une de ces tierces est majeure, l'autre mineure, et c'est leur position relative qui détermine le mode.

Médiation. Partage de chaque verset d'un psaume en deux parties, l'une psalmodiée ou chantée par un côté du chœur, et l'autre par le côté opposé.

Médium. Milieu de la voix, également distant de ses deux extrémités au grave et à l'aigu. Le haut de la voix est plus éclatant, mais il est quelquefois forcé. Le bas est grave et majestueux, mais il est plus sourd. Un beau *medium* donne les sons les mieux nourris, les plus mélodieux.

Mélodie. La mélodie est la succession de plusieurs sons différents qui, dans leurs rapports de tonalité, concourent à former un ensemble agréable et flatteur pour l'oreille, ravissant pour le cœur et l'imagination.

L'harmonie et le rhythme constituent la partie scientifique de l'art musical; la mélodie en est la partie animée, vivante et poétique. L'harmonie et le rhythme ont été soumis à des calculs

positifs, à des principes fixes, à des règles immuables. La mélodie ne peut recevoir de règles que du génie et du goût. Ici le caprice, la fantaisie, la spontanéité de l'inspiration jouent un rôle immense. Ici se déploie toute l'originalité du compositeur.

La mélodie est à la musique ce que l'expression et le coloris sont à la peinture; elle l'anime et la vivifie, la pare et l'embellit. Elle assure son empire sur les sens et sur l'imagination. Elle communique, en un mot, aux productions de l'art cette étincelle de vie, cette flamme divine, ce don d'immortalité, qui leur font traverser les générations et les siècles, sans qu'elles perdent rien de leur jeunesse, de leur fraîcheur et de leur éclat.

Pour qu'un tableau excite un grand intérêt ou une vive admiration, il ne suffit pas qu'il soit remarquable par la pureté des lignes, la perfection du dessin et une disposition savante des effets, de l'ombre et de la lumière, il faut, de plus, qu'il se distingue par l'expression des physionomies, par le sentiment de l'idéal ou des beautés de la nature, et qu'on voie circuler partout le mouvement et la vie.

Ce que nous disons des arts du dessin s'applique parfaitement à la musique; de même qu'on reconnaît aux qualités que nous venons d'énumérer les peintres éminents, de même on reconnaît à l'abondance, à la richesse, à l'originalité des mélodies, les musiciens vraiment supérieurs.

Malgré l'insuffisance des documents qui nous sont parvenus sur la musique des anciens, on ne saurait nier qu'ils aient connu la puissance de la mélodie. A cet égard, la fable, malgré ses exagérations et ses mensonges ingénieux, peut servir de supplément à l'histoire. Qu'est-ce qu'Orphée adoucissant les monstres et attirant les forêts par ses accents divins, si ce n'est une personnification de cette douce mélodie qui avait tant de charmes pour les Grecs? Et les sirènes, ces séduisantes femmes qui, au milieu des mers, fascinaient les voyageurs par la magie de leurs chants, et les attiraient sur les écueils les plus dangereux de l'Afrique, ne rappellent-elles pas le souvenir des femmes d'Athènes, de ces courtisanes enchanteresses qui, par leurs voluptueuses chansons, amollissaient les cœurs, troublaient la raison des sages et des philosophes, et charmèrent souvent les loisirs de Socrate et de Périclès? Oui, on trouve dans les mythes et les fictions de l'antiquité le plus éclatant hommage qui ait été rendu à la mélodie.

Après avoir brillé d'un vif éclat chez les anciens, elle disparut tout à coup dans les premiers siècles du christianisme. Les essaims de Barbares qui se précipitèrent alors sur l'Europe en bannirent la douce mélodie. Et qui donc aurait entendu sa voix au milieu de ces hommes de fer, dans ce choc d'armures?...

Quand la paix eut succédé au bruit des armes, la mélodie renaissante ne trouva d'abord d'asile que dans les temples chrétiens. Mais austère comme la religion nouvelle, dédaignant tout ce qui peut émouvoir l'imagination et les sens, elle s'exhala en froides psalmodies, en plain-chant monotone; elle n'eut rien en un mot de cette coquetterie, de cette grâce, de ce charme entraînant qu'elle avait possédé chez les Grecs. Pendant la longue période du moyen âge, les chants tour à tour naïfs, passionnés, mélancoliques des ménestrels, des troubadours, des bardes, des minnesingers, offrent seuls quelques réminiscences de l'antique mélodie.

Tandis que l'art végétait encore en Europe dans un état d'immobilité et de langueur, l'Italie s'ouvrit la première une route nouvelle sur les ailes de la mélodie; un essaim de compositeurs éminents s'élança tout à coup dans des sphères inconnues; et, pendant trois siècles, le génie italien prit un essor qu'aucun peuple n'a atteint depuis, si on en excepte l'Allemagne.

La mélodie est restée longtemps chez nous dans un état de faiblesse et d'infériorité qui a fait dire à quelques étrangers, prévenus ou irréfléchis, que nous étions le peuple le plus anti-musical de l'Europe : malgré les efforts de Lulli, notre grand Opéra n'était encore, au dix-septième siècle, qu'une machine lourde et compliquée; et au dix-huitième, toute la science de Rameau ne put donner un peu d'animation et de vie à l'Académie royale de musique. C'est qu'il manquait à ce grand harmoniste ce qui séduit, ce qui charme dans toute composition musicale, une abondante et riche mélodie.

Sous ce rapport, Gluck et Piccinni, et de nos jours Rossini, Donizetti, Meyerbeer, ont tracé au génie national une route nouvelle, et plusieurs compositeurs français sont entrés avec succès dans cette voie. Méhul, Grétry, Hérold, Monsigny, Daleyrac, Boïeldieu, Auber, Halévy, A. Adam, A. Thomas, Monpou, Th. Labarre, ont produit des œuvres qui unissent aux séductions de la mélodie les calculs de la science, et auxquelles cette heureuse réunion assure une longue popularité. C'est grâce à cette

alliance de l'harmonie et de la mélodie, que quelques-unes des compositions de Grétry ont résisté depuis un demi-siècle à toutes les variations du goût, à tous les caprices de la mode, et qu'elles sont toujours admirées comme à l'époque de leur apparition.

Mélodiste. On désigne ainsi le compositeur dont les œuvres se distinguent par des mélodies heureuses. Mais le musicien qui est tout simplement mélodiste ne possède qu'une des parties essentielles de l'art, et ses œuvres n'obtiendront jamais un véritable succès, s'il ne joint l'harmonie à la mélodie, la science des accords à l'inspiration.

Mélomanie. Manie de la musique. — Le mélomane n'est pas toujours un musicien habile; il n'a le plus souvent que des prétentions à l'habileté et au savoir. Toujours à son poste dans les concerts, aux premières représentations des opéras nouveaux, il excite, encourage, blâme, critique tour à tour des yeux, du geste, de la voix. Il se pose en aristarque, en juge souverain, infaillible, et ses décisions ont cassé plus d'une fois les arrêts de la critique et du public. — Personne ne possède comme lui ce sens exquis, ce tact parfait, ce sentiment du beau qui sait distinguer le véritable talent de la médiocrité. A l'en croire, il est le conseiller intime de tous nos grands artistes; Rossini lui doit ses plus délicieuses mélodies; Meyerbeer ses plus belles inspirations; Donizetti ses chants les plus suaves, les plus coquets, les plus passionnés.

Nous avons seulement parlé jusqu'ici du mélomane qui se pose en connaisseur. C'est, comme vous voyez, un personnage très-original, et je vous l'assure, quelque peu assommant pour ceux qui l'écoutent. Mais c'est ma foi bien pis encore, quand le mélomane aspire au titre de chanteur, de virtuose, de compositeur. Si vous êtes avec lui dans un salon, et que vous le voyiez aller au piano, ou sur le point de fredonner un de ses airs, de roucouler une de ses romances, alors sauvez-vous vite, pour peu que vous ayez les oreilles sensibles et les organes délicats; ou plutôt restez, si vous êtes curieux d'assister au tohubohu le plus étrange, le plus divertissant...

Toutefois, la critique que nous faisons ne s'adresse point indistinctement à tous les mélomanes; il en est quelques-uns qui, malgré leurs singularités et leurs ridicules, sont des hommes de goût et de talent. Mais à part ces rares et honorables excep-

tions, la musique n'est le plus souvent chez le mélomane qu'une passion malheureuse.

Piron nous a donné une comédie charmante intitulée *la Métromanie*. Pourquoi aucun homme de talent n'a-t-il encore songé à faire *la Mélomanie?* c'est pourtant là un sujet bien propre à défrayer la verve d'un poëte comique.

Mélopée. C'était, chez les anciens, l'art ou les règles de la composition du chant, dont la pratique et l'effet s'appelle mélodie. — *Mélopée* signifiait donc la composition des chants, et *mélodies* les chants composés.

Ménestrels. Poëtes et musiciens qui florissaient en France dès le huitième siècle. — Le maître de chapelle du roi Pépin, père de Charlemagne, était un ménestrel. — Chanteurs et virtuoses à la fois, les ménestrels obtinrent pendant longtemps de grands succès. A la suite des preux chevaliers dans les batailles, les tournois, les carrousels, ils célébraient leurs exploits, et se faisaient les interprètes des sentiments exaltés, patriotiques qui faisaient alors battre les cœurs. — Ils jouaient aussi un rôle dans les cours d'amour, les combats poétiques et tous les jeux brillants du moyen âge. — Admis dans les salons de l'aristocratie, ils faisaient l'admiration et les délices des sentimentales châtelaines.

Cette vogue des ménestrels dura tant que leur nombre n'excéda pas certaines limites; mais à mesure qu'ils se multiplièrent, ils perdirent peu à peu de leur crédit et de leur empire sur les imaginations. Il faut dire que plusieurs d'entre eux s'attirèrent le mépris public par des excès et des désordres qui provoquèrent souvent la rigueur des lois.

Déchus de leur ancien prestige, exclus des châteaux et des palais, les ménestrels formèrent une corporation dont les membres, disséminés sur les divers points de la France, se mirent à utiliser leurs talents le plus fructueusement possible. Réunis en groupes de quinze ou vingt, ils parcouraient les bourgs, les villages, chantant et jouant de la viole et de la lyre; puis, quand le soir était venu, ils partageaient en bons camarades leur recette de la journée.

Les ménestrels survécurent aux troubadours. Mais à mesure que la musique fit des progrès en France, ils perdirent peu à peu toute considération. Connus encore aujourd'hui sous le nom de *ménétriers*, ils sont relégués au dernier rang dans la hiérar-

chie musicale, et leur archet ne sert plus qu'à défrayer les fêtes rustiques.

Menuet. Air de danse d'un mouvement modéré et à trois temps. — Le menuet est d'origine française; il se dansait à deux, et avait autant de grâce que de noblesse.

Le menuet se compose de deux parties. La première comprend trois reprises; la seconde, appelée *trio*, n'en a le plus souvent que deux. Toutes les reprises se répètent la première fois. Au *da capo* on va de suite jusqu'à la fin de la première partie, que l'on reprend toujours après le trio. — Certains menuets ont une queue, ou *coda*, et alors on les écrit tout au long pour éviter les méprises que des renvois trop multipliés pourraient causer.

Les menuets d'Exhaudet, de Fischer, de Grétry, de Haydn, de Beethoven ont eu une vogue immense. Celui que Mozart a placé dans le premier finale de don Juan est d'un goût exquis.

Merline. Orgue à cylindre, qui sert à siffler les merles et les bouvreuils. Il est plus fort que celui qu'on emploie pour le serin, parce que la voix des bouvreuils et des merles est plus grave.

Messe. Composition musicale, en plusieurs morceaux détachés, que l'on chante dans les églises catholiques pendant le saint sacrifice de la Messe.

Les paroles de la Messe sont fort belles et favorables au langage varié de la musique; elles fournissent des contrastes dont un compositeur habile sait tirer parti. Le *Kyrie* est une prière affectueuse, le *Gloria* s'ouvre par un chant éclatant, le *Credo*, majestueux d'abord, passe de l'expression d'un sentiment tendre à celle d'une profonde tristesse.

Parmi nos compositeurs modernes, les messes de Lessueur et de Cherubini sont justement admirées.

Mesure. Voyez Temps.

Méthode. Spécialement appliqué à la musique, ce mot désigne une série de règles et de préceptes destinés à tirer tout le parti possible des aptitudes naturelles.

Dans la musique vocale, on dit qu'un chanteur a une belle, une excellente méthode, pour indiquer que des études fortes, habilement dirigées et fondées sur une science profonde, ont développé, assoupli son organe, et l'ont rendu propre à l'exécution des plus grandes difficultés. L'on pourrait citer beaucoup d'artistes qui, sans posséder des facultés supérieures, sont ar-

rivés à de beaux résultats, grâce à une méthode parfaite. Ce n'est pas à dire pourtant que la méthode puisse suppléer à d'heureuses dispositions ; mais elle double l'effet et la puissance des belles voix, et corrige, transforme, modifie les voix défectueuses.

Dans l'enseignement de la musique, on appelle aussi *méthode*, les préceptes qui servent de base à l'éducation musicale, et qui ont pour objet de faire parcourir progressivement à l'élève toutes les difficultés de l'art. Tout le monde sait quels merveilleux résultats a produits la belle méthode de M. Wilhem. MM. Jue et Pastou ont aussi marché avec éclat dans la même carrière. Les ouvrages élémentaires de M. Panseron, de M. Garaudé, ont aussi exercé une heureuse influence sur les progrès de l'enseignement musical.

Dans l'exécution instrumentale, les méthodes sont nombreuses et variées. L'on peut dire que chaque artiste éminent a la sienne. Parmi nos pianistes, Bertini, Henri Herz, Kalkbrenner, Zimmerman, ont adopté chacun une méthode particulière, d'après laquelle ils ont formé de nombreux disciples. Il en est de même dans notre école de violon, illustrée par les méthodes de Viotti, Baillot et Habeneck.

Mode. Le mode est ce qui modifie les degrés de la gamme et détermine la place de ses deux demi-tons. Le mode est basé sur l'égalité des trois triades, c'est-à-dire sur la note fondamentale et sur celle de la dominante et de la sous-dominante. Lorsque ces trois triades sont majeures, le mode est majeur ; quand elles sont mineures, le mode est mineur.

Modulation. On entend par ce mot, l'art de faire passer successivement l'harmonie et le chant dans des modes différents, avec grâce et précision.

Moduler. C'est parcourir les cordes d'un ton ou de plusieurs, l'un après l'autre, en les employant mélodiquement ou harmoniquement, ainsi qu'il arrive dans les préludes, ou d'une manière plus régulière, comme dans les morceaux de différents caractères.

Moldavie (Musique de la). La musique de ce peuple est peu importante. Elle consiste en quelques mélodies d'une extension très-bornée et d'un caratère mélancolique. Il y a parmi le peuple de ce pays quelques troupes de Bohémiens qui font usage du violon, du fifre, de la flûte, de la clarinette et d'une espèce de guitare. Les classes riches ont adopté l'usage général du piano.

Monocorde. Instrument à une seule corde, que l'on peut

diviser à volonté au moyen de petits chevalets mobiles.

Monologue. C'est une scène chantée par un seul acteur qui, s'étant identifié avec le personnage qu'il représente, en peint les sentiments avec vérité et expression. Ce récitatif, ordinairement instrumenté, est suivi presque toujours d'une cavatine ou d'un air, ou bien il est intercalé.

Montre. Jeu d'orgue dont les tuyaux paraissent à la façade de l'instrument. La montre appartient à l'espèce des jeux de flûte.

Mordante. Agrément très-souvent employé, qui consiste en deux ou plusieurs petites notes, placées immédiatement avant une note quelconque. Le mordante s'exécute de plusieurs manières, et l'on se sert de différents signes pour l'indiquer.

Motet. Morceau de musique dont le chant, adapté à des paroles tirées de l'Écriture et des Psaumes, était autrefois destiné à être exécuté par deux, trois, quatre, cinq, six voix seules ou accompagnées uniquement de l'orgue. On imagina seulement, dans le dernier siècle, d'accompagner ces morceaux de chant avec d'autres instruments.

Motif. Idée primitive et principale par laquelle commence ordinairement un morceau de musique. On emploie le mot *thème* dans la même acception.

Mouvement. On désigne ainsi le degré plus ou moins fort de vitesse ou de lenteur dans lequel on exécute un morceau de musique. Les différents degrés de mouvement se divisent en cinq espèces principales : 1° *largo* ou *lento ;* 2° *adagio ;* 3° *andante;* 4° *allegro*; 5° *presto.* Tous les autres mouvements, comme par exemple le *grave*, le *larghetto*, l'*andantino*, l'*allegretto*, ne sont que des modifications des cinq espèces que nous venons d'indiquer.

Mouvement harmonique. On entend par ce mot la marche de deux ou d'un plus grand nombre de sons dans leur progression d'un ton à un autre ton. Il y a trois espèces de mouvements, savoir : le *mouvement direct*, quand les parties montent et descendent en même temps; le *mouvement contraire*, lorsqu'une partie monte pendant que l'autre descend; enfin, le *mouvement oblique*, quand, une partie étant immobile, l'autre monte ou descend.

Muantes. Changement du nom des notes dans la solmisation du plain-chant, lorsque le chant sort des bornes de l'*hexacorde.*

Mue de la voix. La nature opère un changement dans la voix

à l'époque où les individus des deux sexes passent de l'enfance à la puberté. L'époque de ce changement n'est point fixe, ni chez les uns, ni chez les autres. Ce qui est constant toutefois, c'est que la voix des hommes, après la mue, change tout à fait de nature et prend un caractère opposé à celui qu'elle avait, tandis que la voix des femmes n'éprouve point une mutation pareille. Le seul changement qui s'opère en elles consiste à donner à cette voix plus de force et d'étendue, sans qu'elle change de nature.

Musette. Instrument de musique à vent et à anche, composé d'une peau de mouton de la forme d'une vessie, de chalumeaux, d'un bourdon, de plusieurs anches et d'un soufflet.

On appelle aussi musette un air convenable à l'instrument de ce nom, dont la mesure est ordinairement à 6/8, le caractère naïf et doux, le mouvement un peu lent, portant une basse en tenue ou pédale.

Musicien. Ce nom se donne également à celui qui compose la musique et à celui qui l'exécute.

Musique. Musique dérive du mot *musa*, muse; l'art enseigné par la muse par excellence, celle qui présida à la civilisation dans l'enfance des sociétés.

Le son est, si l'on peut s'exprimer ainsi, la matière musicale. Les diverses combinaisons d'agencement qui peuvent concourir à établir l'ordre dans lequel on veut faire succéder un son à un autre son, soit dans leurs rapports du grave à l'aigu, ou de l'aigu au grave, ou du grave au medium, ainsi que la durée de temps que l'on veut assigner à chacun d'eux en particulier, constituent la partie spéculative de l'art.

La musique se compose de trois parties bien distinctes:

1° De la *mélodie*, ou succession de plusieurs sons différents qui, dans leurs rapports de tonalité, concourent à former un ensemble agréable et flatteur pour l'oreille;

2° Du *rhythme*, ou de l'ordre choisi dans lequel on établit la succession des sons, leurs durées et leur placement aux temps forts ou aux temps faibles des mesures;

3° De l'*harmonie*, ou audition simultanée de plusieurs sons différents qui, d'accord entre eux, viennent former un harmonieux ensemble.

La musique est, de tous les beaux-arts, celui sur lequel on a le plus disserté sans s'entendre. C'est aussi celui qui a donné lieu

au plus grand nombre de théories et de systèmes. L'incertitude que ces diverses opinions et ces jugements contradictoires ont jetée dans les esprits est, sans contredit, une des principales causes des obstacles qui ont longtemps arrêté les progrès de l'art musical.

La musique a plus besoin d'être sentie que raisonnée. Pour nous émouvoir, elle s'empare toujours de nos sens, avant de parler à notre esprit. Elle est, par son essence, purement idéale. Le vague qu'elle semble porter en elle est une volupté pour l'auditeur, et les sentiments de piété, d'amour, de fierté, de joie, de fureur ou de gloire qu'elle sait si bien exprimer, ont déjà pénétré notre âme bien avant que notre raison en vienne sanctionner les effets. Les fables mêmes dont s'enveloppe la mémoire des premiers musiciens, attestent les prodiges enfantés par cet art, avant que les hommes eussent appris à transmettre leurs expériences et leurs idées autrement que par la tradition. Orphée passa pour le fils d'un dieu, bien avant qu'Homère eût obtenu des autels ; et sans doute plus d'un berger amoureux avait chanté les plaisirs et les charmes de sa maîtresse, quand Débutade imagina de fixer sur la pierre l'ombre incertaine des traits de son amante. Si, dès l'enfance du genre humain, la sculpture sortit grossière des mains de l'idolâtrie, ce fut par suite du besoin qu'éprouvait l'homme d'adresser à l'image des dieux, des hymnes composés en leur honneur ; et les lambris du premier temple qu'éleva l'architecture retentirent des mêmes concerts que la Divinité agréait depuis longtemps sous la voûte religieuse des forêts. Il est donc hors de doute que si l'on peut contester à la musique un rang de prédominance parmi les beaux-arts, on ne saurait du moins lui refuser celui de l'antériorité. Émané de la reconnaissance des hommes, ce bel art prit naissance avec le monde : il fallait une langue universelle pour exprimer un sentiment universel ; Dieu créa la musique.

S'il est bien reconnu que la musique, par son magique pouvoir, agit sur nos sens avant de parler à notre intelligence, l'on doit aisément concevoir qu'il a été plus difficile de fixer ses règles que celles des autres arts. Cependant il est des parties qui ont pu être analysées ; la succession des accords ou la science de l'harmonie, et la puissance du rhythme ont été soumises à des calculs positifs et à des règles immuables.

Quant à la mélodie, elle ne peut recevoir de règles que du génie et du goût. Le génie ne peut s'acquérir; le goût peut se former par l'expérience et la comparaison.

La musique étant considérée comme un langage particulier, a eu besoin d'un alphabet particulier qui pût lui servir à transmettre ses pensées, et lui offrir le moyen de représenter et de peindre à nos yeux la variété des sons dont elle sait faire choix pour charmer nos oreilles. Dans le langage parlé, plusieurs signes différents, tels que les lettres, les points, les virgules, les accents, servent à représenter toutes les variétés de l'organe de la parole; dans le langage musical, plusieurs signes différents, tels que les *notes*, les *portées*, les *clefs*, les *dièses*, les *bémols*, les *bécarres*, les *pauses*, les *soupirs*, servent à représenter toutes les variétés de l'organe chantant.

Longtemps la voix humaine a sans doute été seule en possession de faire entendre des sons musicaux; mais le génie inventif de l'homme, activé par ce besoin de tout connaître qui le porte incessamment à tenter de pénétrer les mystères de la création, lui a dévoilé les premières lois de l'acoustique, et d'efforts en efforts, de siècle en siècle, il est parvenu par imitation à créer des voix factices auxquelles il a donné le nom d'instruments de musique.

Les différentes natures des voix humaines dépendent surtout de celles des sexes. Chez les hommes particulièrement, ces différences dépendent de celles de l'âge. L'importance de ce dernier sujet nous forçant à le traiter d'une manière spéciale et approfondie, nous renvoyons le lecteur à l'article Voix.

Mutation (Jeux de). On appelle ainsi les registres de l'orgue dont les tuyaux ne sont point accordés au diapason des jeux de fonds, et qui sonnent ou la tierce, ou la quarte, ou la quinte de ceux-ci, et quelquefois plusieurs de ces intervalles à la fois. Le cornet, la cymbale, la fourniture, sont des jeux de mutation.

N

Nabla ou Nebel. Ancien instrument des Hébreux, que Luther a traduit par *psaltérion*. On croit généralement que c'était la lyre des anciens.

Nafiris. Nom d'une trompette indienne.

Nagaret. Espèce de timballes en usage dans l'Abyssinie. On les frappe avec un bâton courbé, long de trois pieds, et on les attache sur des mulets de selle.

Nasard. Jeu d'orgue qui tire son nom de sa qualité de son nasillard. Il sonne la quinte du *prestant*; c'est pourquoi on lui donne quelquefois le nom de quinte. Le *nasard* est de l'espèce des jeux d'orgue qu'on appelle jeux de mutation.

Naturel. La beauté de l'art consiste dans l'imitation de la nature. Cependant, comme l'art ne rejette pas le beau idéal et ne repousse pas les inspirations de la fantaisie, il arrive que l'artiste, en imitant la nature, l'embellit, et l'élève pour ainsi dire à l'idéal.

Nechiloth. Nom générique des instruments à vent en hébreu, comme le mot neginoth est le nom générique des instruments à corde.

Nel. Espèce de flûte traversière faite de roseau, en usage chez les Turcs.

Néroniennes. Fêtes romaines instituées par Néron, dans lesquelles avaient lieu des luttes musicales.

Neuvième. Intervalle dissonant de neuf degrés, ou l'octave de la seconde; il est de trois espèces : 1° la *neuvième mineure*, comme *mi*, clef de basse, troisième espace, et *fa*, clef de violon, premier espace; 2° la *neuvième majeure*, comme *do*, clef de basse, et *ré*, au-dessus de la portée; 3° la *neuvième augmentée*, comme *fa*, clef de basse, quatrième ligne, et *sol*, clef de violon, seconde ligne.

Nexus. Nom antique de la mélodie, consistant en une succession alternée de sons qui procédaient ou par degrés ou par sauts. Lorsqu'ils montaient, ils se nommaient *nexus rectus*; lorsqu'ils descendaient, on les nommait *nexus anacamptus*, et lorsqu'ils montaient et descendaient *nexus circumstans*.

Nicolo. Nom que l'on donnait anciennement à une sorte de hautbois, qui était le contralto de cet instrument et qui a cessé d'être en usage.

Noble. Le style musical est noble lorsqu'il s'élève au-dessus de l'expression commune et que les formes vulgaires et insignifiantes en sont exclues. — Dans l'exécution, la noblesse consiste à éviter l'emploi des agréments inutiles, à marquer sans affectation l'accent oratoire, à exposer avec aisance et dignité toutes les périodes d'un morceau de musique.

Nocturne. Morceau de musique destiné à être exécuté de nuit en sérénade ou dans les salons. Le nocturne vocal s'écrit à deux, trois et quatre voix ; on le dispose quelquefois de manière à ce qu'il puisse être chanté sans accompagnement. — Le nocturne étant fait pour ajouter aux charmes d'une belle nuit ou des réunions intimes, son caractère s'éloigne autant de la gaieté vive et bruyante que de la tristesse et du mouvement impétueux des grandes passions. Une mélodie gracieuse et suave, tendre et mystérieuse, des phrases simples, une harmonie peu travaillée, mais pleine, onctueuse, telles sont les qualités que l'on doit rencontrer dans le nocturne, et s'il est exécuté par de bons chanteurs, son effet sera délicieux.

Le nocturne est encore une pièce instrumentale écrite pour harpe et cor, hautbois et piano, flûte et piano. Ces nocturnes ne sont, à proprement parler, que des fantaisies dialoguées.

Nocturne. Partie de l'office des matines qui se divise en trois nocturnes, ainsi appelés parce que les premiers chrétiens les chantaient pendant la nuit en trois temps différents.

Noels. Airs destinés à certains cantiques chantés aux fêtes de Noël. Les airs des noëls doivent avoir un caractère champêtre et pastoral, en harmonie avec la simplicité des paroles et avec celle des bergers, qu'on suppose les avoir chantés en allant rendre hommage à l'enfant Jésus dans la crèche.

Noeud. On appelle nœuds les points déterminés par lesquels une corde sonore, mise en vibration, est divisée en parties aliquotes vibrantes, qui rendent des sons différents de ceux produits par la corde entière.

Noire. Note de musique qui vaut deux croches ou la moitié d'une blanche. Dans l'ancienne musique, on se servait de plusieurs sortes de noires : *noire à queue*, *noire carrée*, *noire en losange*. Ces deux dernières espèces sont demeurées dans le plain-chant ; mais dans la musique, on ne se sert plus que de la noire à queue.

Nome. Espèce d'air des anciens Grecs, dont on ne pouvait changer en rien la mélodie. Les *nomes* contenaient les principales lois de la vie civile, ou des louanges en l'honneur de quelque divinité imaginaire.

Non troppo, Pas trop. Expression italienne qui se joint aux indications de mouvement de vitesse ou de lenteur, ou aux modifications de force et de douceur. Ainsi *non troppo allegro*

signifie *pas trop vite*; *non troppo adagio*, pas trop lent, etc.

None. Partie de l'office divin, une des heures canoniales.

Note harmonique accessoire. On appelle ainsi celle qui suit une note harmonique et fait partie de la même harmonie.

Note sensible. Est celle qui est une tierce majeure au-dessus de la dominante, ou un demi-ton au-dessous de la tonique. On l'appelle note sensible parce qu'elle fait sentir le ton et la tonique sur laquelle, après l'accord dominant, la note sensible, prenant le chemin le plus court, est obligée de monter.

Notes accidentées. C'est-à-dire accompagnées d'un des signes que l'on nomme accidents.

Notes a double queue. Ces notes se trouvent habituellement dans les parties de violons, de violes, de guitares. On les exécute sur la corde à vide. La double queue indique qu'à la corde à vide on doit unir son unisson correspondant, et l'effet désiré s'obtient en pressant avec le doigt la corde voisine.

Noter. C'est écrire de la musique avec les caractères destinés à cet usage et appelés notes. Il faut distinguer *noter* de *copier*. Le musicien note ce qu'il compose ou ce qu'il a retenu de mémoire : celui qui écrit la musique déjà notée, et d'après un exemplaire qu'il a sous les yeux, est tout simplement un copiste.

Notes. Signes ou caractères dont on se sert pour écrire la musique. Les Grecs se servaient des lettres de leur alphabet pour noter leur musique. Les Latins les imitèrent dans cette pratique. Ce ne fut que dans le onzième siècle qu'un bénédictin d'Arezzo, nommé Guido, substitua à ces lettres des points posés sur différentes lignes parallèles, à chacune desquelles une lettre servait de clef; dans la suite, on grossit ces points; on s'avisa d'en poser aussi dans les espaces compris entre les lignes, et l'on multiplia, selon le besoin, ces lignes et ces espaces.

Les notes n'eurent, pendant un certain temps, d'autre usage que de marquer les degrés et les différences de l'intonation; elles étaient toutes, quant à la durée, d'égale valeur, et ne recevaient à cet égard d'autres différences que celles des syllabes longues et brèves sur lesquelles on les chantait.

Cet état de choses dura jusqu'en 1338, époque où Jean de Murris, docteur et chanoine de Paris, donna différentes figures aux notes pour marquer les rapports de durée qu'elles devaient avoir entre elles. Il inventa aussi certains signes de mesure, appelés modes ou prolations, pour déterminer, dans le cours d'un

chant, si le rapport des longues aux brèves serait double ou triple. Plusieurs de ces figures ne subsistent plus, on leur en a substitué d'autres en différents temps, jusqu'à ce que la division en mesures de valeur égale soit venue donner une marche fixe et régulière au chant noté.

Notes de passage. Les notes de passage sont ainsi appelées, parce qu'en remplissant les intervalles qui se trouvent entre des notes qui procèdent par degrés disjoints, elles servent de points d'appui, de liaison pour passer plus aisément de l'une à l'autre; elles donnent les moyens de varier la mélodie par des suites de notes, de roulades composées alternativement des notes de l'accord et de celles qui les séparent. De là vient que cette roulade ou tout autre trait de chant est désigné par le nom de passage.

Notes surabondantes. Quelques auteurs donnent ce nom aux triolets et aux sextolets, et dans quelques cas aux notes marquées 5 pour 4, 7 pour 4, 9 pour 8, etc.

Noteurs. Autrefois on appelait ainsi les musiciens qui étaient employés dans les chapelles à écrire la musique qu'on distribuait aux exécutants. Ce nom n'est plus en usage; on l'a remplacé par celui de copiste.

Numerus sectionalis. Ces mots latins signifient le nombre des mesures qui appartiennent à chaque membre parfait du rhythme de la mélodie.

O

O. Cette lettre est dans la musique ancienne le signe de ce qu'on appelait temps parfait (*tempus perfectum*), ou du temps composé de trois *semi-brèves* (rondes).

La lettre *o* désigne la corde à vide sur le violon.

Quelques auteurs, en parlant de la position de la main, se servent de la lettre *o* pour indiquer le pouce.

Dans l'art de déchiffrer l'harmonie, on marque par la lettre *o* la note qui ne doit pas être accompagnée.

Obligée. On appelle partie obligée celle qu'on ne saurait retrancher sans gâter l'harmonie ou le chant, ce qui la distingue des parties de remplissage, qui ne sont ajoutées que pour une plus

grande perfection d'harmonie, mais par le retranchement desquelles la pièce n'est point mutilée.

Oceetus. C'était autrefois une espèce de chant tronqué ou interrompu par des pauses, dont le mot correspondant en français pourrait être *hoquet*, d'où il dérive.

Octacorde. Division par octaves réunies ; c'est-à-dire division où le dernier son de la première octave constitue le premier son de l'octave suivante.

Octave. La première des consonnances dans l'ordre de leur génération. L'octave est la plus parfaite des consonnances. Elle est, après l'unisson, celui de tous les accords dont le rapport est le plus simple. — Il y a trois espèces d'octaves comme d'unissons : 1° l'*octave juste ;* 2° l'*octave augmentée ;* 3° l'*octave diminuée.*

Octave est aussi le nom de la petite flûte, attendu qu'elle sonne l'octave de la flûte ordinaire.

Octoceus. Nom d'un livre d'église chez les Grecs, qui renferme tout ce que l'on chante pendant les offices, selon les huit tons du chant.

Octocordum pythagorale, ou Lyre pythagorique. Les anciens Grecs comprenaient sous ce nom un système d'instrument très-ancien et très-borné, inventé par Pythagore.

Ode. Voyez *Chanson.*

Odéon. Édifice public à Athènes et dans d'autres villes de la Grèce, où les musiciens essayaient leurs morceaux avant de les exécuter en public.

Odéofone. Instrument inventé à Londres par un Viennois nommé Vanderburg. C'était une modification assez bien imaginée du clavi-cylindre de Cladny. Le son se tirait de petits morceaux de métal, au moyen d'un clavier ou d'un cylindre.

Offertoire. C'est cette partie de la messe qui se trouve entre le *Credo* et le *Sanctus*, pendant laquelle le chœur garde le silence. L'orgue remplit cet intervalle ; ou bien on exécute une pièce composée exprès pour y être placée, laquelle, pour ce motif, prend le nom d'offertoire.

Office divin. On désigne par ce mot tout ce qui a rapport aux rites religieux, au chant, etc. Il y a l'office ambrosien, grégorien, mosarabique. Ce dernier a été introduit au commencement du seizième siècle par François Ximenès, archevêque de Tolède.

Olophryrmos. Chanson funèbre des anciens Grecs.

OEuvre. Par ce mot on désigne les compositions musicales d'un auteur.

Ombre, nuance de la voix. C'est ainsi qu'on appelle en italien les différentes gradations des fortés et des pianos, dont on doit alternativement faire usage dans les cantilènes pour leur donner un peu de relief, comme les ombres et les demi-teintes servent en peinture à faire ressortir les couleurs.

Omnes. Mot latin qui signifie *tutti*, et que l'on trouve quelquefois au lieu de celui-ci dans l'ancienne musique sacrée.

Ondulation. Ce mot signifie à peu près la même chose que *tremolo*, avec cette différence que le mouvement en est plus grave, et que l'on émet les sons et la voix avec plus de latitude.

Onzième. Réplique ou octave de la quarte. Cet intervalle s'appelle onzième, parce qu'il faut passer onze sons diatoniques pour passer de l'un de ces termes à l'autre.

Opéra. C'est, dans le sens le plus étendu, un drame musical. Il se distingue de la comédie et des autres ouvrages dramatiques, en ce qu'il ne peut se passer du concours de la musique, qui, dans les premiers, n'est qu'accidentelle et soumise aux exigences passagères du sujet. Dans l'opéra, au contraire, la musique est la partie essentielle, non toutefois de manière à dominer la poésie, mais seulement pour les mettre toutes deux en relation intime et les faire marcher d'accord.

Les principales qualités d'un poëme d'opéra sont : une esquisse exacte et facile des caractères, un grand fonds de situations lyriques habilement variées, et surtout un choix d'expressions musicales appropriées au caractère des différents personnages. Nous ne parlons pas du laisser-aller de la pensée, de l'élégance du rhythme : ce sont là des qualités que doit posséder toute poésie lyrique.

La musique de l'opéra doit s'élever à la hauteur de la poésie, et même à celle du drame ; c'est ce qui lui impose la nécessité d'être plus caractéristique et plus sévère que toute autre espèce de musique. Soumise à la nature du poëme, la musique doit revêtir son caractère dominant. Par exemple, la *Flûte enchantée*, de Mozart, se distingue par un style solennel et sévère, auquel ne portent pas atteinte quelques airs simples et naïfs.

On distingue le grand opéra de l'opéra comique par la nature du sujet. Quoiqu'en général le premier se rapproche de la tra-

gédie, et le second de la comédie, cependant jamais un grand opéra ne sera aussi grave, aussi simple qu'une tragédie; et jamais un opéra comique ne comportera une action aussi compliquée que celle d'une comédie. La musique parle plus au sentiment qu'à la raison. Le comique, qui a son origine dans la réflexion, ne peut sans un mélange lyrique remplir un opéra. Mais le burlesque, le grotesque même, lui conviennent parfaitement. Il y a en outre un style intermédiaire qu'il n'est pas facile de limiter. La *Vestale* de Spontini doit être classée parmi les grands opéras; *il Matrimonio segretto*, parmi les opéras comiques, et l'*Enlèvement du sérail*, de Mozart, parmi les opéras du genre intermédiaire, ou *semi-seria*.

Opéra comique. C'est un drame d'un genre mixte, qui tient à la comédie par l'intrigue et les personnages, et à l'opéra par le chant dont il est mêlé. — L'origine de ce spectacle remonte aux premiers théâtres de la foire, dont l'apparition date de 1617. Honoré, maître chandelier de Paris, après avoir fourni pendant plusieurs années des lumières de sa fabrique au théâtre, voulut en entreprendre un à son tour; et, en 1624, il obtint le privilége d'un nouvel Opéra-Comique. Il ne joua jamais lui-même, mais il eut dans sa troupe des acteurs remarquables. En 1627, il céda son privilége à Ponton, qui porta l'opéra comique à sa perfection, grâce au bonheur qu'il eut de trouver de bons auteurs, des acteurs excellents et des musiciens d'une rare habileté.

L'Opéra-Comique fut supprimé en 1745; mais en 1752, le privilége en fut rendu à Jean Monnet. Le plan qu'il avait formé a été fidèlement suivi par les directeurs qui lui ont succédé. Ils ont fait subir des améliorations considérables à certaines parties de détail que Monnet ne pouvait pas voir seul, et ont ramené le sexe, effarouché par le style quelquefois graveleux des anciens opéras comiques. C'est sur ces objets principalement que s'est portée la sollicitude des directeurs.

Leur ardeur à prévenir les désirs du public leur a attiré pendant plusieurs années un si grand concours de monde, que les autres spectacles de Paris se trouvaient à peu près déserts. La Comédie-Italienne surtout, qui se voyait sans spectateurs, obtint enfin, en 1762, que l'Opéra-Comique fût réuni à son théâtre. — Depuis cette époque, l'Opéra-Comique n'a cessé de marcher dans une voie de prospérité. Il s'est enrichi tour à tour d'une foule de chanteurs éminents, tels que Martin, Elleviou, Pon-

chard, Chollet, Roger, Couderc, Masset, Mmes Dugazon, Cinti-Damoreau, Rossi, Mlles Lavoye, Darcier, et a vu éclore quelques compositeurs d'un grand talent et qui sont la gloire de l'école française. Il suffit de citer Monsigny, Dalayrac, Grétry, Cherubini, Berton, Boïeldieu, Auber, Ad. Adam, A. Thomas.

Opérette. Mot qui, dit-on, a été forgé par Mozart, pour désigner les compositions en miniature, dans lesquelles on ne trouve que des chansons et des couplets de vaudeville. Mozart disait qu'un musicien bien constitué pouvait composer deux ou trois ouvrages de cette force entre son déjeuner et son dîner.

Ophicléide. Instrument en cuivre qui, depuis 1820, fait partie des musiques de l'armée française. Adopté d'abord dans les régiments de la garde royale, il fut admis ensuite dans ceux de l'infanterie de ligne et de cavalerie. Il en devint la contre-basse et remplaça les anciens serpents d'église. C'est, à proprement parler, un serpent à clefs, comme l'indique la racine grecque de son nom. Les clefs sont au nombre de neuf. — L'ophicléide est d'origine hanovrienne, comme les autres instruments à vent et en cuivre, auxquels l'industrie des fabricants allemands est parvenue, depuis le milieu du siècle dernier, à ajouter des clefs.

Oratorio. Les anciens compositeurs n'avaient qu'un seul objet auquel ils pussent consacrer les inspirations de leur génie : la religion. Aussi cette époque est-elle féconde en productions de musique sacrée de tout genre ; et, depuis Palestrina jusqu'à Handel, Haydn et Mozart, on trouve tout ce qui a été composé de plus beau et de plus parfait. On ne se bornait pas alors à mettre en musique les paroles de la messe : outre les cantiques, les hymnes, les psaumes, on avait imaginé des espèces de drames religieux appelés *oratorio*, dont le sujet était tiré de l'Histoire sainte, et qu'on exécutait dans les églises. Voici ce qui donna lieu à l'invention de ces sortes de pièces : saint Philippe de Néri, qui fonda, en 1540, la congrégation de l'Oratoire à Rome, voyait avec douleur les fidèles déserter l'église pour courir aux spectacles. Connaissant le goût des Romains pour la musique, il eut l'idée de faire composer par un bon poëte des intermèdes, dont le sujet était puisé dans l'Écriture sainte, et les ayant fait mettre en musique, il les fit exécuter dans l'église. La foule y courut ; le succès fut prodigieux ; et ce genre de drame s'appela *oratorio*, du nom de l'église de l'Oratoire, où il fut joué pour la première fois.

Les oratorios n'étaient d'abord qu'une simple allégorie, une cantate à plusieurs personnages, qu'on n'exécutait soit à l'église, soit au théâtre, que comme une pièce de concert. Dans la suite ils prirent plus de développement et acquirent toutes les proportions d'un vrai drame, sauf le clinquant des costumes et la pompe théâtrale. — Quant à la musique, qui participe à la fois du genre libre et du genre sévère, elle se compose de récitatifs simples et obligés, de solos, duos, trios, morceaux d'ensemble et chœurs.

Les plus célèbres compositeurs qui ont illustré le genre de l'oratorio, sont Handel, Haydn, Mozart, Beethoven et Mendelsohn. On cite parmi les oratorios les plus remarquables, le *Messie* de Handel, la *Création* de Haydn, *Jésus au Mont des Oliviers* de Beethoven, le *Paulus* de Mendelsohn.

Orchestre. L'orchestre dans les théâtres modernes est un retranchement plus ou moins grand qui règne autour de ce qu'on appelle la *rampe* de la scène ; c'est la place des symphonistes. Cette enceinte est construite d'un bois sonore, de sapin ordinairement, afin de faire vibrer le son des instruments. C'est absolument la table d'harmonie d'un clavecin, car cette espèce de grand coffre sans couvercle est établi sur un vide avec des arcs-boutants.

L'orchestre français ne date véritablement que du siècle de Louis XIV; ce fut Lulli qui l'organisa. On doit à Lulli l'introduction des timbales et des trompettes dans l'orchestre, et plus tard à Gluck celle de la clarinette, dont on usait si sobrement qu'elle ne se faisait guère entendre que dans les ballets. — Que les temps sont changés! quelle admirable instrumentation nous avons de nos jours! elle compte au moins 80 instruments ; elle a réuni dans nos orchestres, comme par enchantement, tous les bruits, tous les sons, toutes les voix de la nature, dont la musique n'est qu'une imitation. — Le violon possède d'immenses ressources : il simule la voix humaine ; c'est lui qui, avec la viole, le violoncelle et la contre-basse, règne exclusivement dans un orchestre. La viole repose, par la gravité de ses sons, des brillants éclats du violon ; le violoncelle, quand il chante, exprime la prière et le recueillement des marches religieuses ; la flûte, tout érotique, rend les amoureux désirs ; le hautbois est pastoral, propre à la danse des villageois et des nymphes ; la clarinette accompagne ordinairement les danses gracieuses et les

ballets enjoués ; le cor, chevaleresque et romantique, appelle à la chasse Henri IV ou *Robin des Bois* ; l'ophicléide gémit ; le trombonne, aux poumons de cuivre, annonce de grandes catastrophes.

Par ce nombre d'instruments si variés, nos orchestres aujourd'hui sont un monde, où les passions, les sentiments déploient toutes leurs expressions, et où la nature fait ouïr toutes les voix.

Orchestrino. Nom donné par M. Poulleau, en 1808, à un piano à archet de son invention, lequel imitait le violon, la *viole d'amour* et le violoncelle.

Orchestrion. Nom de deux instruments à claviers qui ont été inventés vers la fin du dix-huitième siècle. Le premier est un orgue portatif composé de quatre claviers, chacun de soixante-trois touches, et d'un clavier de pédales de trente-neuf touches. Le second est un piano uni à quelques registres d'orgue.

Oreille. Ce mot s'emploie figurément en musique. Avoir de l'oreille, c'est avoir l'ouïe sensible, fine et juste, en sorte que soit pour l'intonation, soit pour la mesure, on soit choqué du moindre défaut, et qu'aussi l'on soit frappé des beautés de l'art quand on les entend. On a l'oreille fausse, lorsqu'on chante constamment faux, lorsqu'on ne distingue pas les intonations fausses des intonations justes, ou lorsqu'on n'est point sensible à la précision de la mesure, qu'on la bat inégale ou à contretemps.

Organino. Petit orgue que l'on peut transporter d'un lieu dans un autre, et dont les plus grands ont deux pieds de haut et un seul soufflet. On appelle encore de ce nom un petit orgue à cylindre avec une manivelle, qui, armé de dents, remplace le mouvement des doigts.

Organiste. Celui ou celle qui joue de l'orgue. Un grand organiste n'a pas seulement le talent d'exécuter avec perfection toute la musique qui est propre à cet instrument, mais celui bien plus rare d'improviser tout ce qu'il joue.

Rameau, D'Aquin, Couperin, Balbatre, Séjean, Mozart, Keller, Bach, Handel, sont des noms fameux dans les fastes de l'orgue.

Autrefois on comptait en France un assez grand nombre de bons organistes ; ils deviennent de jour en jour plus rares, parce qu'on néglige de faire des études que demande ce grand art.

Organo lyricon. Instrument inventé à Paris en 1810. Sa forme était celle d'un secrétaire à cylindre ; il contenait un piano

ordinaire, autour duquel se groupaient quelques instruments à vent.

Orgue. L'instrument le plus parfait pour diriger et soutenir le chant religieux, celui dont les sons se marient le mieux avec les voix, c'est incontestablement l'orgue. Dans un espace restreint, sous les doigts d'un seul homme, on peut avec l'orgue obtenir la puissance, la diversité, la justesse, que ne pourraient produire trente ou quarante instruments réunis. Ses accents sont graves et *dévotieux*, comme dit Montaigne. Il embrasse toute l'échelle des sons, et peut s'unir à tous les genres de voix; il a des jeux variés, tour à tour doux ou éclatants, suaves ou terribles. Ses trompettes sonores semblent annoncer le jugement de Dieu ; ses flûtes lointaines paraissent l'écho des concerts des anges. L'orgue est l'orchestre que demande le plain-chant.

La musique instrumentale fut peu goûtée dans les premiers siècles du christianisme; les fidèles se bornaient alors à former des chœurs de voix. C'est seulement sous le pape Vitellien que l'orgue fut connu en Italie : il fut introduit en France sous le règne de Pépin, père de Charlemagne; mais cet instrument resta longtemps imparfait. Bédos de Celles, dans le siècle dernier, et, de nos jours, MM. Cavaillé-Coll, l'ont enrichi d'améliorations importantes.

L'orgue est un instrument à vent et à clavier; il a plusieurs jeux ou registres, et un très-grand nombre de tuyaux : il a un, deux, trois, et même quatre claviers composés de quatre octaves et demie; il ya, de plus, un clavier de pédales qui contient une ou deux octaves. Le jeu principal, que nous nommons vulgairement bourdon, est en huit pieds, en seize pieds, et même en trente-deux pieds. L'orgue a encore des soufflets, des ventilles.

Pendant le moyen âge on soutenait le chant religieux avec l'orgue seul; plus tard on y ajouta d'autres instruments. Sous Louis XIV, un chanoine de Sens ou d'Auxerre inventa le serpent, et cet instrument rauque, âpre, inégal, variable dans ses intonations, vint s'établir dans nos chœurs, y rendre le chant lourd et traînant, et y faire régner la plus fatigante monotonie. Quel spectacle, en effet, que celui d'un homme qui, les joues gonflées, le visage déformé, roulant ses yeux dans leur orbite, étouffe entre ses bras la figure d'un animal immonde, et semble lui arracher de lugubres hurlements ! L'ophicléide a, dans beaucoup d'endroits, détrôné le serpent. Cet instrument n'est pas

plus agréable à entendre; enfin plusieurs paroisses adoptent maintenant la contre-basse. Tous ces instruments présentent le même inconvénient qui doit en faire abandonner l'emploi, c'est de résonner à l'unisson des voix graves, par conséquent de ne pas convenir à la voix du peuple. L'orgue est resté seul en possession de la faveur des masses dans nos temples catholiques, seul il a le privilége d'exciter la ferveur, le recueillement, l'enthousiasme religieux.

L'emploi naturel de l'orgue, c'est l'accompagnement des voix; en Allemagne, en Italie, en Belgique, il remplit toujours cette fonction, et le chœur y est partout inséparable de l'instrument. Dans les vastes basiliques de l'Italie, on a des orgues que l'on roule, et qui suivent le chœur dans les diverses chapelles où il se transporte pour chanter l'office. Dans ces églises tout s'exécute avec accompagnement : non-seulement les hymnes sacrées, mais encore le chant de l'officiant, les réponses du peuple, la préface, etc.

Il faut le dire, les pays dont nous parlons sont bien supérieurs à la France sous le rapport de l'exécution de la musique sacrée. Chez nous, quelques voix isolées chantent le *kyrie*, l'orgue répond par une fantaisie de la façon de l'artiste, Dieu sait quelle fantaisie !... Le prêtre entonne l'hymne de saint Ambroise, *Te Deum*, *laudamus*; l'organiste continue par une réminiscence d'opéra à la mode. Voilà le rôle que joue l'orgue en France. Cependant le tableau n'est pas partout le même, il y a des exceptions; des organistes au style grave, austère, ont conservé les belles traditions de l'art religieux.

Les orgues se sont extrêmement multipliées en France depuis quelques années. On en a construit ou réparé plus de quatre cents, de 1834 à 1844, tandis que dans les dix années précédentes il ne s'en était pas établi cinquante. De simples bourgades, des villages même en ont enrichi leur église, et le nombre s'en accroîtrait bien plus encore, si l'on n'était arrêté par une difficulté qui paraît insoluble, celle de se procurer un artiste pour toucher l'instrument. La charité des fidèles peut, par un effort une fois fait, réunir la somme nécessaire pour l'acquisition de l'orgue; mais on ne peut chaque année s'imposer les sacrifices indispensables pour entretenir un organiste. C'est là une difficulté sérieuse, et dont la solution devrait être cherchée avec ardeur par les évê-

ques, les membres du clergé, et tous les hommes qui s'intéressent à l'avenir de la musique religieuse.

Orgue a cylindre. C'est celui qui va par le moyen d'un cylindre, sur lequel on a noté un certain nombre de morceaux de musique avec des pointes. Ces pointes font mouvoir les touches d'un clavier qui leur est approprié. C'est au moyen d'une manivelle que l'on tourne que le cylindre se meut et présente successivement, ou simultanément, ses pointes aux touches qui répondent au tuyaux. Les *orgues d'Allemagne*, les *orgues de Barbarie*, dont les chanteurs des rues s'accompagnent, les serinettes, les merlines, sont des *orgues à cylindre*.

orgue expressif. L'effet de ces orgues est de la plus grande beauté. M. Erard a mis le comble à la perfection de l'orgue en réunissant, dans un instrument qu'il avait construit sous la Restauration pour la chapelle du roi, le genre de l'expression de la pédale sur les deux claviers du grand orgue à l'expression par la pression des doigts sur un troisième clavier. Dans cet état, l'orgue est vraiment l'instrument le plus beau, le plus majestueux, le plus puissant qui existe.

orgue hydraulique. Celui dont les soufflets ou les cylindres et les soufflets sont mis en jeu par le moyen de l'eau. Comme l'humidité est extrêmement nuisible aux orgues, ce moyen n'est plus employé.

orgue pneumatique. C'est celui où le son est produit par le vent.

orgia. Fêtes en l'honneur de Bacchus. Le chant, accompagné de la lyre et de la flûte, y figurait comme une des parties essentielles de la fête.

originalité. (Voyez *Imagination*, *Génie musical*).

orphéon. Instrument de musique monté avec des cordes de boyau, que l'on fait parler au moyen d'un clavier et d'une roue qui porte un archet; il a la forme d'un très-petit piano.

orphéoréon. Instrument de la famille des luths, armé de huit cordes de métal. Il n'est plus en usage.

ouverture Symphonie éclatante, passionnée, imposante, harmonieuse, qui sert de début aux opéras et aux ballets.

L'ouverture doit se conformer au drame d'une manière générale, et se lier surtout aux premières scènes qui la suivent immédiatement. L'ouverture fera connaître d'abord le caractère de l'opéra qu'elle précède, et donnera ensuite des pressenti-

ments sur la nature des événements, la violence des passions qui doivent occuper la scène, et quelquefois même sur les personnages, le lieu et le temps où se passe l'action. Ainsi l'ouverture d'*Iphigénie en Aulide* nous dispose à une action vive, intéressante et d'une grande noblesse ; celle de *Guillaume Tell* peint le calme de la vie champêtre troublé par une fanfare de trompettes qui appelle les paysans à la conquête de la liberté ; celle de la *Pie voleuse* commence par une marche militaire, qui annonce le soldat condamné à mort comme déserteur.

Un allegro de symphonie, rapide, brillant et passionné, succédant à une courte introduction d'un mouvement grave, telle est la coupe généralement adoptée pour les ouvertures. Gluck en a donné le premier modèle dans son merveilleux chef-d'œuvre, et les compositeurs de toutes les nations l'ont suivi.

OXIPHONOS. C'est ainsi qu'on appelait chez les anciens Grecs celui qui possédait une voix aiguë.

P

P, par abréviation, signifie *piano*, c'est-à-dire *doux*.

PP signifie *pianissimo*, c'est-à-dire *très-doux*.

PALALAIKA. Guitare montée de deux cordes, très-répandue parmi la basse classe du peuple en Russie.

PANDORE. Instrument de musique à cordes, de la famille du luth, mais dont le chevalet était oblique, ce qui rendait les cordes inégales dans leur longueur. Le dos de cet instrument était plat comme celui de la guitare. La pandore a été délaissée depuis longtemps, comme le luth et le théorbe.

PAN-HARMONICON. Cet instrument, au moyen d'un double soufflet et d'un cylindre mis en mouvement par un poids, imite assez naturellement une musique d'instruments à vent et de percussion.

PANTALON. Instrument de musique de l'espèce du tympanon, mais beaucoup plus grand, puisqu'il a près de quatre pieds de large. Le pantalon est garni d'un grand nombre de cordes d'acier que l'on touche avec deux petites baguettes de bois. Le mot *pantalon* est aussi employé pour désigner une figure de contre-danse.

PAPIER RÉGLÉ. On appelle ainsi le papier préparé avec les portées toutes tracées, pour y noter la musique.

Parfait. Ce mot, dans la musique, a plusieurs sens. Joint au mot accord, il signifie un accord qui comprend toutes les consonnances sans aucune dissonnance. Joint au mot cadence, il exprime celle qui porte la note sensible, et de la dominante tombe sur la finale. Joint au mot consonnance, il désigne un intervalle juste et déterminé, qui ne peut être altéré sans cesser d'être consonnant. Joint au mot mode, il marquait, dans l'ancienne musique, la mesure à trois temps.

Parodie, Parodier. C'est ajuster à un air de chant de nouvelles paroles, dont le sens n'a souvent pas le moindre rapport avec celles qu'il y avait d'abord. Il suffit que le parodiste se conforme au caractère des morceaux de musique, et s'applique surtout à calquer son dessin sur celui du musicien, pour qu'il y ait une parfaite concordance entre les images.

Partie. La musique étant une langue où plusieurs discours peuvent se faire entendre à la fois, non-seulement sans se nuire, mais en se servant mutuellement, s'ils ont été disposés d'après les règles de l'art, il s'ensuit que chacun de ses discours est comme la portion d'un grand tout qui se forme de leur réunion. De là vient le nom de *partie* donné à chacune des portions de ce tout, et qui est elle-même un tout plus ou moins complet, selon l'importance de la partie et selon la manière dont elle est conçue.

Partition. C'est, chez les facteurs d'orgues et de pianos, une règle pour accorder l'instrument, en commençant par une corde ou tuyau de chaque touche, dans l'étendue d'une onzième prise vers le milieu du clavier, et sur cette onzième ou *partition* l'on accorde après tout le monde.

Partition. Collection de toutes les parties d'une pièce de musique, où l'on voit, par la réunion des portées correspondantes, l'harmonie qu'elles forment entre elles. On écrit pour cela toutes les parties, portée à portée, l'une au-dessous de l'autre, avec leurs clefs, de manière que chaque mesure d'une portée soit placée perpendiculairement au-dessus ou au-dessous de la mesure correspondante des autres parties, et enfermée dans les mêmes barres prolongées de l'une à l'autre, afin qu'on puisse voir d'un coup d'œil tout ce qui doit s'entendre à la fois.

Quelque ordre que l'on donne aux parties dans une partition, celle de la basse doit être au-dessous de tout, et celle du chant vocal immédiatement au-dessus de celle de la basse et de celle

de violoncelle, s'il y en a une pour l'instrument. Plusieurs compositeurs placent les parties de violon en tête d'une partition. Les Italiens y mettent les cors et les trompettes.

La diversité des clefs est un moyen excellent pour donner de la clarté à une partition. Les clefs d'*ut* signalent le basson et la viole; les clefs de *sol*, sans *dièzes* ni *bémols*, indiquent sur-le-champ les parties des cors et des trompettes. Les voix se trouvent classées selon leur diapason, et l'œil ne les confond jamais, grâce à la physionomie particulière de chaque clef.

La partition réunit en faisceau les forces vocales et instrumentales. Tout est classé avec ordre, et chaque partie suit parallèlement celles qui concertent avec elle. Le chef d'orchestre embrasse tout d'un coup d'œil, et s'attache particulièrement aux voix et aux instruments qui récitent. Sans ce précieux secours, on ne peut exécuter la musique de théâtre, les symphonies, les messes, les cantates, les oratorios.

Pas de deux. Danse exécutée par deux danseurs. C'est le duo de la danse. Le pas russe est un pas de deux.

Pas de trois. Danse exécutée par trois danseurs. C'est le trio de la danse.

Pas seul. Danse exécutée par un seul danseur.

Passacaille. Espèce de chaconne dont le chant était plus tendre et le mouvement plus lent que celui des chaconnes ordinaires. Cet air de danse, que l'on retrouve encore dans les opéras de Gluck, n'est plus en usage.

Passage. Ornement que l'on ajoute à un trait de chant. On appelle encore ainsi chaque portion d'un morceau qui présente un sens.

Passe-Pied. Air d'une danse du même nom dont la mesure était à trois temps. Cet air n'est plus en usage.

Pastorale. Opéra champêtre, dont les personnages sont des bergers, et dont la musique doit être en harmonie avec la simplicité de goût et de mœurs qu'on leur suppose. La pastorale ne sera pas indigne de nos premiers théâtres lyriques, si l'on sait l'écrire avec une élégante simplicité. Composer une pastorale dans le style des airs champêtres que l'on admire dans *Don Juan*, n'est pas chose facile.

Une pastorale est aussi un morceau de musique instrumentale, dont le chant imite celui des bergers, en a la douceur, la tendresse, et nous rappelle les effets de leurs instruments rustiques.

Le troisième concerto de piano de Steibelt est terminé par une pastorale dont le sujet est une danse villageoise interrompue par un orage.

Pathétique. Genre de musique dramatique et théâtrale qui tend à peindre les grandes passions, et particulièrement la douleur et la tristesse.

Pause. Intervalle de temps qui, dans l'exécution, doit se passer en silence pour la partie où la pause est marquée. Le nom de pause peut s'appliquer à des silences de différentes durées, mais communément il s'entend d'une mesure pleine. Cette pause se marque par un trait très-court, mais fortement marqué, qui longe la quatrième ligne de la portée, et dont l'épaisseur prend la moitié de l'espace compris entre cette ligne et celle qui est immédiatement au-dessous.

Pavane. Air d'une danse ancienne, qui depuis longtemps n'est plus en usage. Le nom de *pavane* lui fut donné parce que les figures faisaient en se regardant une espèce de roue, à la manière des paons.

Pavillon. C'est la partie évasée, en forme d'entonnoir, qui termine certains instruments à vent, tels que le cor, la trompette, le trombone, le hautbois, la clarinette.

Pavillon chinois. Instrument de musique à percussion. C'est dans sa forme une espèce de chapeau de laiton terminé en pointe et garni de plusieurs rangs de clochettes. Le pavillon chinois est fixé sur une tige de fer au moyen d'une coulisse. Celui qui veut en jouer le tient d'une main par cette tige, et lui donne avec l'autre un mouvement de rotation sur lui-même ; ou bien il le secoue fortement en cadence, de manière que toutes les clochettes frappent ensemble sur le temps fort de la mesure.

Le pavillon chinois nous vient de la Chine. On l'emploie avec succès dans la musique militaire.

Pédale. On appelle ainsi chaque touche du clavier des pieds que l'orgue contient. On nomme aussi pédales les jeux qui répondent à ce clavier. *Pédale* se dit également des petits leviers qui font mouvoir la mécanique de la harpe et de ceux qui servent à modifier le son du piano. Ces divers leviers ont été nommés *pédales*, parce que ce sont les pieds qui les font agir.

Pédale. C'est un son prolongé à la basse, sur lequel on fait passer des accords qui lui sont étrangers, mais qui de temps en temps doivent contenir la note prolongée, sans quoi l'effet de

la pédale serait désagréable. La pédale se fait sur la tonique et sur la dominante.

Percussion. Choc de la dissonance frappant sur le premier temps de la mesure. On distingue dans l'emploi de la dissonnance au temps fort, trois circonstances remarquables, savoir: la préparation, la percussion et la résolution.

Perdendo si, En se perdant. Quand ce mot es técrit sous un passage de musique, on doit l'exécuter en faisant succéder le pianissimo au piano avec une gradation insensible, et laisser évaporer le son peu à peu, de manière à n'être plus entendu; car c'est là le véritable sens du mot : *Perdendo si.*

Perfidia, Perfidie, signifie en musique une obstination à faire toujours la même chose et à suivre le même dessein. *Contrapunto perfidiato, fuga perfidiata*, sont des contrepoints et des fugues où l'on s'obstine à suivre le même dessein. Cela s'appelle aussi *pertinacia*, opiniâtreté.

Périélèse. Terme de plain-chant. C'est l'interposition d'une ou de plusieurs notes dans l'intonation de certaines pièces de chant, pour en assurer la finale et avertir le chœur que c'est à lui de reprendre et poursuivre ce qui suit.

Période. Phrase musicale composée de plusieurs membres dont la réunion forme un sens complet. La *période carrée* est proprement celle qui est composée de quatre membres. Mais on ne laisse pas d'appeler période carrée toute période nombreuse et formée avec de bons éléments bien ajustés ensemble.

Péroraison. Ce mot, emprunté à la rhétorique, signifie la conclusion d'un discours d'éloquence; on l'emploie dans le même sens à l'égard du discours musical. Les péroraisons de Mozart sont d'un effet ravissant. Celles de la *Flûte enchantée*, de l'ouverture des *Noces de Figaro*, du premier finale de *Don Juan*, doivent être rangées parmi ce que l'art a produit de plus sublime en ce genre.

Phrase. Suite de chant ou d'harmonie qui forme sans interruption un sens plus ou moins achevé, et qui se termine sur un repos par une cadence plus ou moins parfaite.

Phraser. C'est, dans l'exécution de la musique, présenter la période musicale avec élégance et noblesse, l'orner de tous les agréments inspirés par le goût, et la conduire avec art depuis son début jusqu'à sa conclusion.

Phrénologie (la) appliquée a la musique. La physiono-

mie et les crânes humains offrent-ils des signes certains, infaillibles, pour préciser les dispositions, les facultés, le degré d'intelligence des individus, et spécialement des hommes qui se livrent aux arts de l'imagination ? Les observations recueillies par Gall et par Lavater constituent-elles une science positive ? A cet égard, il y a contradiction, doute, incertitude parmi les savants modernes, et sans doute ce problème ne sera pas résolu de longtemps. Quoi qu'il en soit, l'anecdote suivante, qui nous a été donnée comme authentique, et qui se rattache à un homme éminent dans l'art musical, est un argument de plus en faveur des assertions de la science phrénologique.

On sait que Gall, l'illustre fondateur de cette école, ne sortait jamais d'un salon sans avoir interrogé minutieusement le crâne et les protubérances caractéristiques de toutes les personnes qui s'y trouvaient réunies. Chacun se prêtait de bonne grâce à cette opération, et pour en fixer les résultats, le célèbre phrénologue avait constamment sur lui un portefeuille, sur lequel il inscrivait le nom de tous les sujets soumis à ses expériences et les remarques qu'il avait faites sur chacun d'eux. Or, pendant un séjour de quelques mois qu'il fit à Milan, il y a trente ou trente-cinq ans, Gall avait particulièrement remarqué dans un des salons de cette ville un très-jeune musicien qui faisait les délices de la société par son esprit, ses saillies et son talent. Voici ce qu'il écrivit sur ses tablettes à propos de ce jeune homme :

OEil rayonnant. Sourire intelligent et fin. Front bombé. Proéminente inspiration. Génie créateur. Énergie. Grâce. Fécondité. Souplesse.

Rossini était le nom du jeune musicien en question, nom parfaitement inconnu à cette époque ; et pourtant, était-il possible de faire une énumération plus complète des qualités diverses qui ont brillé depuis dans les productions du grand maëstro ?

Le fait que nous venons de raconter trouvera peut-être des incrédules; cependant, qui pourrait soutenir que la science a dit son dernier mot sur l'étude et l'observation des facultés de l'homme ? Pour nous, sans prétendre nous poser en défenseur de la doctrine de Gall et du système de Lavater, nous désirons que des expériences soient poursuivies à ce sujet avec ardeur et persévérance ; nous le désirons dans l'intérêt de l'art musical et de ceux qui s'y consacrent. Grâce aux révélations de la

science phrénologique, chacun serait averti. Les organisations d'élite, les vocations véritables seraient vivement lancées dans la direction qui leur convient, et les esprits médiocres seraient promptement détournés d'une carrière où ils ne peuvent que végéter.

Physharmonica. Instrument à lames métalliques, qui vibrent par l'action de l'air alimenté par un soufflet. Cet instrument a été inventé par Antoine Hackel, de Vienne.

Piano. Instrument de musique à cordes et à clavier, qui a succédé au clavecin. Dans le clavecin et l'épinette, les cordes étaient pincées par un bec de plume ou de cuir; dans le piano, ce sont des marteaux mis en jeu par la touche et divers échappements qui viennent les attaquer. La corde pincée donnait des sons trop uniformes, tandis que le marteau est aux ordres de celui qui sait le maîtriser, et que le son acquiert plus ou moins d'intensité selon que la corde est frappée avec plus ou moins de vigueur. Le piano donnant des moyens d'expression jusqu'alors inconnus dans les instruments à clavier, et modifiant les sons du *piano* ou *forte* par degrés imperceptibles, reçut d'abord le nom de *piano forte* ou *forte piano*, comme exprimant les deux qualités qui le distinguaient. Dès le moment de son invention, le nouvel instrument remporta une victoire complète sur le clavecin, qui disparut tout à fait.

Si le piano ne peut se montrer avec avantage dans une vaste enceinte et au milieu d'une foule d'instruments, il prend bien sa revanche dans les salons, où il forme à lui seul une harmonie complète. Si le violon est le roi des orchestres, le piano est le trésor de l'harmonie et du chanteur à la ville, à la campagne surtout. Que de soirées dérobées à l'ennui et embellies des charmes de la musique! On chercherait en vain à former un quatuor; le piano est là, c'est le point de ralliement.

Les jeux brillants et variés de cet instrument, les licences que la main droite a pu se permettre à la faveur des groupes harmonieux exécutés par la main gauche, se sont introduits peu à peu dans l'orchestre, dont ils ont augmenté la puissance.

Le piano commença à se répandre en France vers 1780. Mais il y avait loin des premiers essais encore informes qui furent alors tentés aux instruments superbes, excellents, qui sortent aujourd'hui des ateliers de nos habiles facteurs.

Le piano à forme de clavecin, vulgairement appelé *piano à*

queue, est celui que l'on doit préférer. Les cordes étant frappées dans le sens de leur longueur, on obtient des vibrations plus fortes et plus prolongées. La forme de ce piano est élégante et pittoresque, elle représente une harpe couchée horizontalement.

Le grand piano donnant un volume de sons plus considérable et prolongeant les vibrations, on peut réellement exécuter des mélodies larges sur cet instrument. Ses moyens sonores et la moindre facilité que présentent les touches de son clavier donnent plus de solidité au talent de l'exécutant, et le forcent en quelque manière à acquérir un beau style.

Les artistes qui se sont le plus distingués en France pour la facture des pianos sont les frères Erard, Pleyel, Pape, Dietz, Roller et Blanchet, Souffleto, Cluesmann, Henri Herz. On n'attend pas sans doute de nous que nous signalions ici les qualités qui distinguent les instruments sortis des ateliers de ces divers facteurs, ou celles qui leur manquent; nous nous bornerons à trois ou quatre noms que le public a mis depuis longtemps hors de ligne.

Les pianos de Pleyel se font remarquer par le moelleux et la rondeur des sons, par la précision du mécanisme et l'égalité des marteaux. C'est en cela qu'excelle ce facteur, habile pianiste lui-même, et qui fait tourner au profit de son industrie les connaissances qu'il a acquises par ses études d'artiste. Les pianos d'Érard sont justement célèbres par leur vibration et leur intensité. Les pianos de Pape ont une sonorité profonde et agréable ; le clavier en est parfaitement réglé, et les marteaux bien égalisés. Les pianos droits de Roller ont de la vibration et de la force, surtout relativement à leur grandeur.

Piano doux. C'est l'opposé du *forte*, fort. Ce mot a été adopté dans nôtre langue, ainsi que son diminutif *pianissimo*, très-doux.

Piano éolique. Instrument inventé par Kier Selstein et Schwartz, de Nuremberg. D'après la description qu'on en donne, il paraîtrait que le mécanisme de cet instrument est à peu près le même que celui du physharmonica, puisque le son est produit par la vibration de lames d'acier de différentes grandeurs placées à l'orifice de trous ou tuyaux, d'où sort le vent des soufflets mis en mouvement par deux pédales. La différence, qui paraîtrait être à l'avantage du nouveau piano éolique, consiste en ce que les sons ont plus de force, et en ce qu'il a six octaves.

Piano mélographe. Au mois d'août 1837, M. Carreyre a fait, devant l'Académie des beaux-arts de l'institut de Paris, l'essai d'un piano mélographe qui consistait en un mouvement d'horloge, lequel faisait dérouler d'un cylindre sur un autre une lame mince de plomb, où s'imprimaient, par l'action des touches du piano, certains signes particuliers qui pouvaient se traduire en notation ordinaire au moyen d'une table explicative. Après l'expérience, la bande fut enlevée pour en opérer la traduction, et une commission fut nommée pour en faire le rapport; mais ce rapport n'ayant pas été fait, il est vraisemblable que la traduction ne s'en est point trouvée exacte.

Pièce. Ouvrage de musique instrumentale d'une certaine étendue, composé de plusieurs morceaux formant un ensemble et un tout pour être exécuté de suite. Une symphonie est une *pièce*, une sonate est une *pièce*. Ce mot ne s'applique guère qu'à des compositions destinées à l'orchestre ou à l'orgue, au piano, à la harpe.

Pincer. C'est employer les doigts, au lieu de l'archet, pour faire sonner les instruments qui n'ont ni touche ni archet, et dont on ne joue qu'en les pinçant; tels sont la harpe et la guitare.

Piqué, piquée. Les notes piquées sont des suites de notes montant ou descendant, ou rebattues sur le même degré, sur chacune desquelles on met un point allongé pour indiquer qu'elles doivent être marquées égales par des coups de langue ou d'archet secs et détachés.

Piu, Plus. *Piu presto*, plus vite; *piu lento*, plus lent; *piu stretto*, plus serré.

Pizzicato. Ce mot, qui signifie *pincé*, avertit qu'il faut pincer les cordes du violon ou du violoncelle, de la viole ou de la contre-basse, au lieu de les faire résonner avec l'archet. Ces mots *col arco*, ou simplement *arco*, marquent le lieu où l'on doit se servir de l'archet.

Plagal (ton). C'est une règle fondamentale que toute pièce de plain-chant doit être renfermée dans l'étendue d'une octave, ou tout au plus d'une neuvième. Cela observé, il peut arriver deux cas, savoir, que la finale occupe le plus bas degré de cette octave, ou qu'elle en occupe le milieu. Dans le premier cas, le ton est *authentique*, et lorsque la finale occupe le milieu, le ton est appelé *plagal* ou collatéral.

Plagiat. C'est le nom qu'on donne à un larcin d'idées musicales. En musique comme en littérature, il faut distinguer les idées créées, les phrases filles de l'imagination, d'avec les lieux communs de l'école. On ne saurait s'approprier les premières sous aucun prétexte; les phrases toutes faites appartiennent à tout le monde.

Plein Jeu. C'est dans l'orgue la réunion des jeux de cymbale et de fourniture. Pour que le *plein jeu* produise un effet satisfaisant, il faut qu'il soit soutenu par de bons fonds, c'est-à-dire par le bourdon de seize pieds, la montre et les prestants.

Plique. Sorte de ligature dans notre ancienne musique. La plique était un signe de retardement ou de lenteur; elle se faisait en passant d'un son à un autre, depuis le demi-ton jusqu'à la quinte, soit en montant, soit en descendant.

Plain-chant. (Voyez *Chant ecclésiastique.*)

Planche. Se dit d'une plaque de cuivre ou d'étain, sur laquelle on grave la musique.

Pochette. Petit violon de poche, qui a le même manche que le violon, et dont les maîtres de danse se servent comme étant plus commode à porter. Il sonne l'octave du violon ordinaire.

Poco, Peu. Poco à poco, peu à peu.

Poeme. Ouvrage écrit en vers et destiné à être mis en musique. On ne donne le nom de poëme qu'à des ouvrages d'une certaine étendue, tels qu'un opéra, un oratorio, une cantate; tandis que le mot *paroles*, qui a la même signification, s'applique également à un opéra et à une chanson.

Point. Le point augmente la note qui le précède de la moitié de sa valeur ou de sa durée. Quand il y a plusieurs points de suite, le second ne vaut que la moitié du premier, le troisième la moitié du second.

Point d'orgue. Passage brillant que fait la partie principale dans un solo réel ou accompagné. Le point d'orgue se place sur un repos, ou vers la fin d'un morceau de musique. Les airs de bravoure de l'école italienne se terminaient autrefois par un point d'orgue, ou *cadence*. Cet usage s'est perdu peu à peu.

Pointu, Pointue. On se sert de ce mot figurément et dans la conversation familière, pour désigner une voix qui ne donne que des sons grêles, et n'a de développement que dans la partie aiguë.

Politique (Musique). C'est surtout à l'époque de notre pre-

mière révolution que la musique politique a joué un grand rôle C'était en juillet 1789. On venait de prendre la Bastille. Le peuple célébrait sa victoire par des chants joyeux, par des cris d'enthousiasme; mais depuis quelque temps, à l'Hôtel-de-Ville, les électeurs s'étaient rassemblés et exerçaient une magistrature provisoire. Les premiers ils commandèrent un ouvrage lyrique destiné à immortaliser cette victoire populaire; ils chargèrent un nommé Désaugiers-Janson de composer un *hyérodrame*, ou drame sacré, retraçant autant que possible les épisodes les plus remarquables de la prise de la Bastille. Cet ouvrage fut exécuté en grande pompe dans l'église Notre-Dame, et jouit pendant quelque temps d'une certaine popularité.

Une innovation est à remarquer à propos de l'œuvre dont nous parlons; une grosse cloche d'un timbre sonore comptait parmi les instruments de l'orchestre, et rendait au naturel les sons lugubres du tocsin.

Traçons maintenant l'histoire de deux airs fameux au début de la révolution française, le premier chanté par tous les amis du roi, le second par tous les amis de la nation; nous voulons parler de la complainte : *O Richard, ô mon roi, l'univers t'abandonne!* et du carillon national *Ça ira.*

Le mélodique Grétry florissait alors; son triomphe avait été *Richard Cœur-de-Lion*, dont les paroles toutes monarchiques contrastaient singulièrement avec l'esprit démocratique qui se faisait jour chez le peuple. Les nobles, ou pour parler le langage du temps, les aristocrates en consolidèrent le succès, et, à peine les états-généraux étaient assemblés, que dans tous les salons on chantait l'air du fidèle Blondel au pied de la tour qui renferme son royal maître. Quelques courtisans affectèrent de le faire entendre dans les modestes soirées que Louis XVI donnait à Versailles. Il devint bientôt une sorte de ralliement sous la bannière monarchique. Mais cette allusion ne se faisait d'abord que secrètement; une occasion se présenta de la rendre publique.

En 1790, les gardes-du-corps donnèrent un banquet aristocratique dans l'Orangerie de Versailles. Après le toast, on chanta l'air : *O Richard,* et on fit serment de délivrer Louis XVI. Dès ce moment il devint une *Marseillaise* royaliste.

Quand Louis XVI eut été enfermé au Temple, des joueurs d'orgue vinrent chanter sous les fenêtres du monarque l'air du

troubadour, tant et si bien que sous la terreur, les musiciens ambulants durent l'enlever de leur répertoire, sinon passer pour suspects et aller en prison.

Tel a été le sort de cet air, qui dut beaucoup de son succès à la politique. Occupons-nous maintenant de son rival, le *Ça ira.*

Depuis la prise de la Bastille, le peuple manifestait hautement sa haine contre les nobles. L'expression *Ça ira* était ordinairement employée toutes les fois qu'il lanternait, c'est-à-dire accrochait au reverbère un ennemi de la constitution. Pendant les préparatifs qui précédèrent la fédération du 14 juillet 1790, *Ça ira* fut mis en chanson avec un grand nombre de variantes quant aux paroles. Le *Ça ira* officiel est celui qu'on attribue à Dupuis, l'auteur de l'*Origine des Cultes.*

Bientôt cet air s'entendit dans toutes les rues. Si l'on assassinait un aristocrate, si l'on plantait un *mai* de la liberté, le *Ça ira* était chanté. Ouvrez le *Journal de Paris* du temps, aux annonces, voici ce que vous y trouverez : *Nouvelles variations pour le clavecin, sur l'air Ça ira ; Rondo sur l'air Ça ira.* Le *Ça ira* vécut jusque sous le Directoire.

Aux clubs, on faisait souvent de la musique ; elle se composait le plus souvent de symphonies ayant pour basses continues des roulements de tambours, des vociférations et des décharges de mousqueterie.

De la déchéance de Louis XVI à la terreur, il n'y eut qu'un pas. Cependant au point de vue de l'art musical, la terreur fut une époque à part. Les quatorze armées bordent et défendent nos frontières menacées par la coalition des rois étrangers ; la France fait un effort sur elle-même : et quel stimulant plus efficace que la musique peut inspirer les manifestations du courage ? Nous ne suivrons pas ces nouveaux soldats sur les champs de bataille : *la Marseillaise* leur suffisait, et dans toutes les occasions périlleuses, l'hymne fameux redoubla leur courage et les mena à la victoire.

Et maintenant qu'on nous suive à l'Opéra sous la terreur, voici les pièces qu'on entendra : *le Siége de Thionville*, musique de Jadin, l'*Offrande à la Liberté*, scène religieuse de Gossec, et *Fabius*, tragédie mise en musique, par Méreaux. A cette époque, la musique a plus que jamais envahi le théâtre.

Sous la terreur, le catholicisme avait été remplacé, d'abord par

le culte de la Raison, ensuite par celui de l'Être-Suprême, tous deux inaugurés par des fêtes solennelles.

La fête de la Raison fut célébrée dans l'église Notre-Dame; plusieurs compositeurs concoururent à la partie musicale. Un témoin oculaire nous a assuré que les airs qu'on chantait dans ces solennités étaient vraiment imposants, et que les motifs en étaient d'une admirable simplicité.

La *Fête de l'Être-Suprême*, qui suivit d'assez près celle de la Raison, fut plus remarquable sous le point de vue musical ; on y entendit des strophes en manière de cantiques, dans lesquelles Gossec se surpassa.

Polka (la). C'est une danse originaire de Bohême, une danse de paysans. Elle a tous les signes du type original, des allures vives, brusques, tumultueuses, rudes, mais gaies et souvent voluptueuses. La cadence de ses mouvements suit la mesure *deux quatre*. Elle se ralentit et mêle à sa vivacité une délicieuse mollesse. La Polka, comme la valse, est à deux, se sépare du bruit et s'isole de la foule. Elle tourne sur elle-même, lance au loin ses jambes l'une après l'autre, de côté, et du pied sur lequel elle se repose elle saute deux fois par saccades précipitées et en frappant le sol avec le talon, le plus coquettement du monde. Elle procède de la *Cracovienne* et de la *Mazurka*.

Pologne (de la Musique en). Une grande nation présida longtemps aux destinées des peuples du Nord ; elle possédait de riches provinces, cultivait avec éclat les lettres et les arts. Aujourd'hui elle a tout perdu, elle gémit sous ses ruines.

Dans cet état de choses, la musique a dû faire peu de progrès en Pologne. Avant la chute de Varsovie, il y avait un Conservatoire bien organisé, qui avait produit d'excellents élèves. Il était dirigé par Soliva, Italien, homme de talent, et Joseph Elsner, excellent compositeur, était au nombre des professeurs. Lui aussi a rendu de très-grands services à l'école de musique polonaise; aimé et adoré de ses élèves, il compte parmi les meilleurs, Ch. Turpinski, Chopin, Orlowski, Wycocki, etc. Outre ces noms déjà connus, on cite à Varsovie une foule de jeunes talents et de compositeurs distingués ; mais n'ayant ni unité ni but, ils ne peuvent agir sur l'avenir de l'art en Pologne.

Juger l'opéra polonais par ce qui se fait maintenant, ce serait donner une bien fausse idée de la scène et surtout de l'opéra national. Quand on songe avec quelle sévérité le gouvernement

russe proscrit tout ce qui porte l'ombre de nationalité, on s'étonne même qu'il permette de jouer des opéras traduits en polonais; car c'est déjà avouer qu'il existe des Polonais et une langue polonaise. Avant la dernière révolution, Elsner, Turpinski, Stephani, Danze, alimentaient la scène nationale; aujourd'hui on ne joue que des traductions. Les opéras d'Elsner et de Turpinski sont à l'*index*.

Avant 1830, il y avait quatre théâtres qui jouaient à la fois, le Grand-Opéra, le Théâtre-Français, les Variétés-Polonaises et l'Opéra-Allemand. Aujourd'hui deux à peine peuvent exister.

Le théâtre de l'Opéra est un des plus grands de l'Europe. Il est à regretter que l'orchestre ne soit pas plus nombreux dans une salle immense comme celle de Varsovie. Cet orchestre en général est bon; il est composé des premiers professeurs; avec plus de proportions dans les pupitres, il produirait plus d'effet. Les efforts individuels sont souvent paralysés par le manque d'une bonne distribution.

Polonaise. Air de chant et de danse mesuré à trois temps et d'un mouvement modéré. *La Polonaise* nous vient de la Pologne, ainsi que l'indique son nom; elle se distingue par un rhythme boiteux, que l'on obtient en syncopant les premières notes de la mesure.

Pompe. C'est dans le cor et la trompette un fragment de tuyau en forme de fer à cheval, qui par ses deux extrémités vient s'emboîter avec justesse sur les deux bouts formés par une section faite vers le milieu du corps de l'instrument, et les recouvre entièrement. En enfonçant plus ou moins cette pompe, on allonge ou on raccourcit le grand tuyau, ce qui élève ou abaisse le ton.

Dans la flûte, la clarinette, le basson, la pompe est une emboîture en métal, placée entre les principales pièces pour les réunir, et qui sert aussi à donner plus d'extension à l'instrument, et à baisser par conséquent son intonation.

Ponctuation, Ponctuer. C'est, en terme de composition, marquer les repos plus ou moins parfaits, et diviser tellement les phrases, qu'on sente par la modulation et par les cadences leurs commencements, leurs chutes et leurs liaisons plus ou moins grandes, comme on sent tout cela dans le discours à l'aide de la ponctuation.

Pont-neuf. On appelle ainsi de petits airs et même de simples refrains gothiques, sans mesure, sans rhythme, d'une modulation triviale et vulgaire. Les ponts-neufs ont été quelquefois admis à l'Opéra-Comique, et l'on a applaudi avec transport *Toto Carabo*, *au Clair de la lune*, *Malboroug*, que quelques compositeurs ont daigné mêler à leurs périodes harmonieuses. Le peuple parisien cria au miracle. Mais les connaisseurs, qui ne tolèrent ces sortes d'emprunts que quand un travail harmonique, élégant et pur, un dessin hardi vient leur servir d'excuse, trouvèrent que la licence n'était pas justifiée.

Ponticello. Ces mots *sul ponticello*, ou simplement *ponticello*, écrits sous un trait de violon ou de tout autre instrument, signifient qu'on doit exécuter le trait en attaquant les cordes près du chevalet, ce qui donne un son grêle et tant soit peu nasard.

Port de voix. C'est ce que les Italiens appellent *portamento*. Il y a deux manières de porter la voix ou les sons ; la première, lorsqu'on lie plusieurs sons d'égale valeur, qui procèdent par degrés conjoints et disjoints ; la seconde se pratique entre deux sons qui forment un intervalle plus ou moins grand, et qui procèdent par degrés disjoints seulement. Elle consiste à faire glisser la voix promptement par une liaison fort légère, qui part de l'extrémité de la première des deux notes, pour passer à celle qui la suit, en l'anticipant.

Portée. La portée ou ligne de musique est composée de cinq lignes parallèles, sur lesquelles ou entre lesquelles les diverses positions des notes en marquent les degrés. Ce nom de portée a été donné à la ligne de musique, parce qu'elle renferme exactement la portée ou l'étendue d'une voix ordinaire.

Portugal (De la musique en). La musique des Portugais, dérivant de la même source que la musique espagnole, participe de ses qualités et de ses défauts. Ce peuple possède un grand nombre d'airs assez beaux et fort anciens : ses airs nationaux sont les *Tadunes* et les *Madinhas ;* ceux-ci se séparent complétement des airs des autres nations. La modulation en est tout à fait originale. Les mélodies portugaises sont simples, nobles et très-expressives.

De Costa, Fronchis et Schiopetta, sont les meilleurs compositeurs portugais de l'époque actuelle. Il y a à Lisbonne un Opéra-Italien originairement établi par Jomelli, où ont été

représentés les meilleurs ouvrages de notre répertoire lyrique.

Positif. Petit orgue que l'on place devant le grand orgue, quand il est assez considérable pour être divisé en deux.

Position. Lieu de la portée où est placée une note, pour fixer le degré d'élévation du son qu'elle représente.

Pot-pourri. Suite d'airs pris en totalité ou en partie çà et là dans les compositions de divers maîtres, et même parmi les refrains que l'on chante dans les rues, et cousus les uns aux autres par quelques phrases conjonctionnelles.

Prélude, Préluder. C'est en général chanter ou jouer quelque trait de fantaisie irrégulier et assez court, mais passant par les cordes essentielles du ton, soit pour l'établir, soit pour disposer sa voix ; ou bien poser sa main sur un instrument, avant de commencer un morceau de musique. Mais sur l'orgue et le piano, l'art de préluder est plus considérable ; c'est composer et jouer impromptu des morceaux chargés de tout ce que la composition a de plus savant en dessin, en fugue, en imitation, en modulation et en harmonie.

Préparation au chant. On donne ce nom aux études du solfége et de la vocalisation, lesquelles servent à former l'élève à la lecture de la musique, à former sa voix, à la rendre égale sur tous les points, à lui donner du corps et de l'agilité, à affermir son intonation, avant de lui confier l'exécution des compositions vocales.

Préparer. C'est l'action que forme harmoniquement une consonnance avant une dissonance, dans une ou plusieurs parties aiguës ou médiocres sur une note de basse.

Prestant. Jeu d'orgue ; il est d'étain et ouvert. Son plus grand tuyau a quatre pieds de longueur. Il sonne l'*ut* à l'octave au-dessus du bourdon de huit. Le prestant entre dans presque toutes les associations de jeux de l'orgue.

Presto. Ce mot, écrit à la tête d'un morceau de musique, indique le plus prompt et le plus animé des cinq principaux mouvements de la musique. *Presto* signifie vite ; son superlatif *prestissimo*, très-vite, marque un mouvement encore plus pressé et le plus rapide de tous.

Principal, Principale. On donne cette épithète à la partie récitante d'un concerto et à celle d'une concertante, pour les distinguer des parties des instruments de même nature qui ne

doivent figurer que dans les accompagnements. *Violon principal*, *clarinette principale*, *cor principal*.

Prise du sujet. C'est l'instant où une partie s'empare du sujet de la fugue pour faire son entrée.

Progrès de la fugue. C'est ainsi que l'on appelle la suite de la fugue, à partir du point où toutes les parties ont fait chacune leur entrée, et où tous les fils du discours musical sont liés ensemble.

Prolation. C'était dans notre ancienne musique une manière de déterminer la valeur des notes demi-brèves sur celle de la brève, ou des minimes sur celle de la demi-brève. Cette prolation se marquait après la clef, et quelquefois après le signe du mode, par un cercle ou un demi-cercle, ponctué ou non ponctué.

Prologue. Sorte de petit opéra qui précède le grand, l'annonce et lui sert d'introduction.

Prolongation. La prolongation en général consiste à continuer une ou plusieurs notes d'un accord sur un ou plusieurs accords suivants.

Proposition. Terme que l'on emploie pour désigner la première phrase d'une fugue, contenant le sujet et tous les contre-sujets, quel qu'en soit le nombre.

Propriété. Disposition de la mélodie dans le chant grégorien ou plain-chant, selon qu'elle procède naturellement, par bémol ou par bécarre.

Prose. L'usage des proses était très-fréquent dans les premiers temps de l'Église. L'office romain n'en a conservé que trois : *Victimæ paschali laudes*, pour le jour et l'octave de Pâques, *Veni sancte Spiritus*, pour la Pentecôte, *Lauda, Sion, Salvatorem*, pour la fête du Saint-Sacrement. On les chante souvent en musique.

Proslambanomenos. Nom du *la* ajouté par les Grecs au dessous du *si*, par lequel commençait leur système. Guido ayant placé un *sol* au dessous de ce *la*, ce *sol* fut appelé *hypo-proslambanomenos*, c'est-à-dire au-dessous de la proslambanomène.

Prosodie. La voix de l'homme est naturellement une succession de notes ou degrés musicaux, lors même qu'il parle ou émet sa pensée. C'est la plus grande preuve de la présence d'une âme qui donne ses passions à la matière. Il est impossible, si la première langue parlée par l'homme fut l'hébraïque, qu'Adam, dans

cet idiome, ait manifesté son admiration pour les merveilles de la création, et son amour pour Ève, la plus belle des femmes, sans accentuer vivement sa parole, sans l'animer de longues et de brèves, tantôt plus lentes, tantôt plus rapides, enfin sans la chanter en quelque sorte. La musique fut depuis une extension de cette prosodie naturelle. Elle se sert même quelquefois du verbe prosodier pour exprimer les diverses mesures et rhythmes de son chant. Toutefois la musique par son art perfectionna et fixa, depuis, la prosodie innée dans chaque idiome. Les vers et la musique sont le dépôt conservateur de la prosodie générale chez tous les peuples.

Psalmodier. C'est chanter ou réciter les psaumes et l'office d'une manière particulière, qui tient le milieu entre le chant et la parole. C'est du chant, parce que la voix est soutenue ; c'est de la parole, parce qu'on garde presque toujours le même ton, et que l'on observe exactement le débit oratoire.

Psaltérion. Instrument à cordes fixes, qui a la forme d'un triangle tronqué par en haut, et dont chaque note a deux cordes de laiton ou d'acier. Il se joue des deux mains, en mettant aux doigts des anneaux plats, d'où sort un fort tuyau de plume pointu.

Psaumes. Hymnes ou cantiques écrits sur la sainte montagne, en hébreu, et dont le roi David passe généralement pour être l'auteur. David dansant devant l'arche, ou retiré dans son palais, ou même assis à la table des festins, chantait ces poésies nationales et sacrées au son du *kinnor* (la grande harpe), et dans le temple les éclatants buccins, les doux psaltérions, les vibrantes cymbales, les chœurs mélodieux de 4,000 lévites les accompagnaient de leur puissante harmonie.

Durant la captivité de Babylone, des Juifs moururent de tristesse de ne pas entendre les belles louanges du Dieu de leurs pères. Leurs regards se levaient incessamment vers les saintes montagnes. Le *Super flumina Babylonis* faisait ruisseler sur leurs joues un torrent de larmes. Aujourd'hui encore, indifférents que nous sommes, nous ne lisons pas ces plaintes harmonieuses sans avoir l'âme navrée de tristesse. C'est la plus touchante élégie qu'aient enfantée la douleur, la captivité et l'exil.

Pupitre. Meuble dont on se sert pour poser les livres de musique, les partitions, les parties séparées, dans une situation commode pour êtres lus.

Q

Quadrille. Danse d'un caractère très-gai, d'un mouvement vif, dont la mélodie est de 2/4, et qui a deux reprises de huit mesures chacune. On appelle aussi quadrille un groupe de quatre danseurs et de quatre danseuses qui figure dans les ballets, dans les grands bals, et qui se distingue des autres groupes par un costume particulier.

Quadricinium. Composition à quatre parties.

Quadruple Croche. Note de musique valant le huitième d'une croche. Les quadruples croches sont crochées à quatre crochets, ou à quatre barres qui en tiennent lieu, quand elles sont plusieurs de suite.

Qualité du son. La qualité du son ne saurait être déterminée, car les diverses matières qu'on peut employer pour la confection des instruments, la manière de les jouer, ou d'autres inventions peuvent rendre le son tout à fait différent de celui qu'ont tous les instruments en usage de nos jours.

Quantité des sons musicaux. Si l'on entend par là l'extension des sons musicaux, cette extension n'étant pas bornée, il n'est pas possible de la déterminer, car on peut inventer des instruments qui rendent des sons plus aigus ou plus graves (toujours appréciables cependant) que ceux que l'on connaît aujourd'hui.

Quart de soupir. Chaque note, suivant sa valeur, a un silence correspondant. Les silences des diverses valeurs ont des noms qui leur sont particuliers. Ainsi, par exemple, on appelle pause celui de la ronde, demi-pause celui de la blanche, soupir celui de la noire, demi-soupir celui de la croche, quart de soupir celui de la double croche, etc.

Quart de ton. Quatrième partie de l'intervalle d'un ton, qui n'est employée ni dans la mélodie ni dans l'harmonie, attendu que notre oreille n'est point habituée à mesurer ces petits intervalles. On dit, en parlant d'une intonation défectueuse, que le musicien monte ou baisse d'un quart de ton.

Quarte de nasard. Jeu d'orgue qui sonne la quarte au-dessus du nasard, et l'octave au-dessus du prestant. Ce jeu fait partie de ceux qu'on appelle *jeux de mutation*.

Quarte. Intervalle de quatre degrés. La quarte peut être de trois espèces : la *naturelle*, la *diminuée*, l'*augmentée*.

Tant que la quarte ne forme pas un retardement de la tierce de l'accord suivant, elle est toujours consonnance et doit être considérée comme telle après la quinte naturelle dans son usage harmonique ; elle est cependant sujette, ainsi que la dissonance, à une progression limitée. Ceci donna lieu, dans le siècle dernier, à beaucoup de controverses sur la question de savoir si la quarte est ou n'est pas une consonnance ; beaucoup de théoriciens la considèrent comme dissonance, quand elle forme un retardement dans l'accord suivant, qu'elle soit composée de la sixte ou d'autres intervalles. Dans ce dernier cas, ils l'appellent onzième.

Quarte et Sixte. L'accord ordinaire de quarte et sixte, qu'on fait spécialement sur la dominante, est composé de la quarte juste et de la sixte majeure ou mineure, comme *sol*, *do*, *mi*, ou *mi*, *la*, *do*. Il provient du second renversement de la triade harmonique, en plaçant sa quinte dans la basse.

Quelques théoriciens parlent d'un accord de quarte et sixte consonnant ou dissonant, selon que la tierce et la quinte d'une triade sont retardées ou non ; dans le premier cas, il sera dissonant, dans le second cas, il est consonnant.

L'accord de quarte et sixte, avec la quarte augmentée et la sixte majeure, comme *fa*, *si*, *ré*, doit être traité comme l'accord de seconde, c'est-à-dire comme le troisième renversement de la dominante.

Quarter. C'était chez les anciens musiciens une manière de procéder dans le déchant ou contre-point, plutôt par quartes que par quintes.

Quasi, Presque. Ce mot sert à indiquer le mouvement ; par exemple, *andante quasi allegretto*.

Quasi-Syncope. Ancien nom de la figure dans laquelle on répétait la même note divisée par la barre de mesure, sans être unie par la liaison.

Quaternaire. Ce qu'on appelle le quaternaire sacré de Pithagore, comprend les nombres 1, 2, 3, 4, qui indiquent les proportions relatives de l'octave, de la quinte et de la quarte. Ces nombres correspondent aux notes *do*, *do*, *sol*, *do*, et on trouve en eux de 1 à 2, la proportion de l'octave, de 2 à 3 celle de la quinte, et de 3 à 4 celle de la quarte.

Quatorzième. Septième augmentée d'une octave.

Quatre mains. On appelle sonate *à quatre mains* une pièce composée pour être exécutée par deux personnes sur un même piano ; elles se placent l'une à côté de l'autre , et se divisent le clavier par moitié. L'octave ajoutée à cet instrument ouvre un champ plus vaste à la sonate à quatre mains, et donne à chaque exécutant une étendue de trois octaves. Malgré ces avantages, cette espèce de composition produit peu d'effet, et doit plutôt être considérée comme pièce d'étude que comme morceau de concert. Il existe de très-belles sonates à quatre mains de Mozart ; on a arrangé des symphonies de Haydn , et des ouvertures d'opéra à quatre mains pour le piano.

Quatricinia. Noms de petits morceaux de musique pour quatre cors ou trompettes.

Quatuor. Morceau de musique vocale ou instrumentale composé pour quatre parties. Dans son acception la plus étendue, ce mot s'applique à toute espèce de musique écrite pour quatre voix ou pour quatre instruments, quelle que soit d'ailleurs l'importance relative de chacune des parties. Mais dans un sens plus restreint et plus particulièrement usité, il ne s'applique qu'aux compositions dont toutes les parties sont concertantes ou obligées. C'est dans ce sens que J.-J. Rousseau, dont au reste les connaissances musicales étaient incomplètes et fort erronées, dit qu'il n'existe point de vrais quatuors , ou qu'ils ne valent rien. Cette assertion, trop absolue pour être juste, prouve tout au plus que le célèbre philosophe a voulu jouer sur le mot, ou que la portée de ses vues en musique ne s'étendait pas au delà du cercle rétréci qui servait alors de limite à l'art musical.

Le quatuor concertant, lorsqu'il est écrit pour des voix, peut être accompagné par l'orchestre. Quant au quatuor instrumental, il est ordinairement exécuté par les seuls instruments pour lesquels il a été écrit. Cependant il peut être également accompagné par l'orchestre, et s'il est conçu dans des proportions instrumentales brillantes, le morceau prend le nom de *symphonie concertante.*

Il n'y a pas longtemps que les quatuors et autres morceaux d'ensemble sont usités en France. Les opéras de Gluck ne présentent même , à l'exception des chœurs , que du récitatif , des airs , quelques duos , et presque jamais des trios et des morceaux d'ensemble. C'est encore à l'Italie que nous devons l'introduction de cette partie si intéressante de l'art.

Le premier trio qui parut fut entendu dans un opéra bouffon, composé par Logroscino et exécuté en 1750. Le succès n'eut rien de bien remarquable, mais la route était indiquée ; une nouvelle carrière s'ouvrait au génie, et depuis Piccinni jusqu'à Paisiello et Mozart, les progrès furent immenses. On se souvient encore de l'enthousiasme qu'excita le fameux septuor du *Roi Théodore* de Pa siello, et les quatuors, sextuors et finales des différents opéras de Mozart, Spontini et Weber montrent à quel point il est possible de répandre du charme et de l'intérêt sur les scènes lyriques à plusieurs personnages.

L'illustre Haydn, qu'on a si justement surnommé le père de la symphonie, peut à aussi juste titre être regardé comme le créateur du quatuor instrumental. Après lui, Mozart et Beethoven, les deux plus grands génies dont l'art musical puisse se glorifier, ont dignement continué l'œuvre qu'il avait commencée, et porté ce genre de musique à un point de perfection qui ne laisse rien à désirer.

Querelles musicales. Les querelles musicales les plus célèbres sont celles qui eurent lieu dans le siècle dernier entre les *Lullistes* et les *Ramistes*, et plus tard entre les *Gluckistes* et les *Piccinnistes*. Nos lecteurs nous sauront gré sans doute d'entrer dans quelques détails sur ce dernier sujet.

Gluck, en venant en France avec son *Orphée* d'abord, ensuite avec *Iphigénie en Aulide*, tout en nous apportant de nouvelles jouissances, flattait aussi notre orgueil national ; il rendait son éclat à un titre presque effacé de notre gloire, et cependant *Iphigénie en Aulide* ne put être représentée qu'en 1774.

Le succès croissait de représentation en représentation, et les critiques croissaient aussi tous les jours. Ces critiques n'étaient pas seulement celles de l'envie, c'étaient celles de dix à douze hommes de lettres, dont les jugements avaient beaucoup d'autorité, et qui entraînèrent à leur suite une foule d'amateurs et de *dilettanti*. Ces hommes ne pouvaient plus concevoir une autre musique que celle dont ils avaient goûté le charme dans leur jeunesse, et affirmaient que Piccinni et Sacchini avaient atteint les dernières limites de l'art. Tous criaient : *Italiam*, *Italiam*, comme si Gluck était un barbare parce qu'il était Allemand, comme si une musique était sans chant, parce qu'elle était sans *trille*, sans *passage*, sans *ritournelle*.

C'était un avantage et non un inconvénient pour Gluck, d'être

né dans cette Allemagne, organisée et passionnée pour tous les genres de musique, et qui a donné à l'Europe de savantes leçons et d'éclatants modèles de l'harmonie la plus belle et la plus variée. C'en fut un autre pour lui de s'être transporté tout jeune sous les beaux cieux de Parme, de Rome et de Naples, où tout, les champs, les places, les temples, les théâtres, les rivages de la mer et les flots, retentit de chants délicieux. Un troisième avantage, qu'il ne dut qu'au hasard, et qui se présenta à lui comme la suite et le complément d'un vaste plan d'étude, ce furent ses liaisons intimes avec le père Martini, le plus savant musicien de l'Europe, travaillant depuis cinquante ans à une histoire de la musique, et dont les vœux appelaient un homme de génie pour faire renaître l'art, intéresser l'âme et les oreilles des gens de goût, *excédés et ennuyés de la musique de son temps.*

La naissance, la formation et l'entier développement des vues musicales de Gluck furent précisément les résultats de ces croisements de tous les pays. Il était naturel à ceux qui avaient concouru à créer ou à rapprocher du moins les éléments du génie de Gluck, placés à une grande distance, de prendre un intérêt plus particulier et plus vif à ses créations ; et lorsqu'ils eurent entendu sa musique avec des transports de plaisir, il leur était naturel d'en parler avec des transports d'enthousiasme ; et d'anciennes habitudes, les préventions qu'elles donnent, les préjugés qu'elles établissent, pouvaient seuls faire penser que des compositeurs nés en Italie avaient le privilége exclusif de nous donner une musique qui convînt à notre langue, à nos oreilles et à notre scène lyrique.

Les premiers s'appuyaient sur l'autorité des faits si puissants sur nos jugements, et sur celle des impressions si puissantes sur notre âme. Les seconds n'avaient pour appui que des doctrines et des ouvrages que les Piccinni et les Sacchini pouvaient faire un jour, mais qu'ils n'avaient pas faits encore. Ces derniers, tous écrivains renommés, étaient en grand nombre. Parmi les premiers, l'abbé Arnault et Suard parurent longtemps seuls dans la lice. Mais le plus habile défenseur de la musique de Gluck fut sans contredit l'auteur anonyme d'une série d'articles qui parurent dans la *Gazette de Paris*, sous ce titre : *Petites Lettres, par un habitant de Vaugirard.* Rien de plus solide et de plus piquant que cette correspondance, qu'on attribue généralement Diderot. Depuis les dix-huit petites lettres de Pascal, qui firent

une si glorieuse révolution dans la langue, dans la plaisanterie et dans l'éloquence françaises, jamais petites lettres n'ont été, depuis la première, attendues avec plus d'impatience ; on courait de toutes parts au café de Foy et du Caveau, et l'on en faisait des lectures publiques ; on s'étouffait pour mieux entendre ; on battait des mains avec des transports et avec des bravos.

Pendant que tout ceci se passait, des scènes d'un caractère plus grave et plus sérieux avaient lieu dans la salle de l'Académie royale de musique ; on applaudissait avec fureur, on sifflait avec acharnement, et les jeunes gens, les vieillards même en venaient quelquefois aux mains.

Quinzième. Double octave. On donne aussi ce nom à un registre de l'orgue.

Quolibet. On entendait autrefois par ce mot des morceaux de musique d'un caractère comique et trivial. Ainsi, par exemple, on unissait deux voix, dont l'une chantait des paroles tout à fait différentes de celles que chantait l'autre. Un tel ensemble produisait des jeux de mots ridicules. Aujourd'hui on donne aussi ce nom à un centon musical.

Queue. On distingue dans les notes la tête et la queue : la tête est le corps même de la note ; la queue est le trait perpendiculaire qui tient à la tête, et qui monte ou descend indifféremment à travers la portée. Dans le plain-chant, la plupart des notes n'ont pas de queue ; mais dans la musique figurée moderne, il n'y a que la ronde qui n'en ait point.

Queue de violon, de violoncelle. C'est la partie de ces instruments à laquelle les cordes sont attachées par en bas, tandis qu'elles sont roulées par en haut autour des chevilles.

Quinquatria minora, ou Quinquartus minusculæ. Nom que l'on donnait, à Rome, à la fête des joueurs de flûte, pendant laquelle on se promenait dans les rues de la ville, vêtu d'un costume particulier à ce jour, pour aller ensuite se réunir au temple de Minerve.

Quinque. Nom qu'on donnait autrefois en France à un morceau de chant à cinq voix ; aujourd'hui on dit *quintetto* ou *quintette*.

Quinte. La seconde des consonnances dans l'ordre de leur génération. La quinte est une consonnance parfaite ; son rapport est de 2 à 3 ; elle est composée de quatre degrés diatoniques,

arrivant au cinquième son, d'où lui vient son nom de quinte. Son intervalle est de trois tons et demi.

On compte trois espèces de quintes, 1° la quinte juste ou simplement quinte ; 2° la quinte diminuée, que l'on appelait autrefois fausse quinte ; cet intervalle est composé de deux tons et deux demi-tons ; 3° la quinte augmentée ; cet intervalle est composé de trois tons et deux demi-tons.

Quintes (leur influence sur la voix). Une des études les plus essentielles pour assouplir la voix est celle des quintes. Lorsque l'élève peut l'exécuter d'une manière correcte avec toute l'énergie et la netteté convenables, il faut doubler la vitesse du mouvement, et faire dire trois quintes avec la même respiration.

Outre les résultats que cet exercice doit faire obtenir, quand il est bien dirigé, il en est un qui concourt d'une manière bien essentielle au mécanisme vocal, c'est la puissance de l'inspiration. Comme toutes les autres parties de l'organisation humaine, les poumons sont susceptibles d'habitudes, et par conséquent soumis à une sorte d'éducation. Les plongeurs qui se tiennent sous l'eau pendant plusieurs minutes sont, on le conçoit, des hommes dont l'appareil respiratoire est doué d'une grande vigueur ; mais, quelle que soit l'excellence de leurs organes, il ne faut pas croire que ces hommus arrivent tout naturellement à suspendre les mouvements de leurs poumons pendant un intervalle de temps qui paraîtrait fabuleux à ceux qui n'en ont pas été témoins ; ils ne parviennent au dernier degré de leur art qu'au moyen d'exercices gradués, par lesquels ils obtiennent peu à peu de leurs poumons toute la puissance inspiratrice dont ils sont susceptibles.

Il est juste de dire que les vigoureux poumons d'un individu arrivé à tout son développement organique n'ont besoin d'aucune étendue pour suffire à la longueur d'expiration que nécessite l'exécution des trois quintes dont nous venons de parler. Mais chez les sujets moins développés ou moins favorisés par la nature, l'appareil respiratoire peut paraître au premier abord défectueux, sans qu'il le soit en effet. Il faut les habituer peu à peu à donner à leurs poumons l'extension normale de toutes leurs facultés. Pour arriver à ce but, la tenue d'une note serait insuffisante ; il faut une succession de sons, telle que les quintes ascendantes ou descendantes.

Mais cet exercice exige de la part du maître une prudence qui

est en quelque sorte du domaine de la médecine ; car il y a dans la nature humaine des limites qu'on ne peut franchir sous peine de mort, et qu'il faut cependant atteindre pour obtenir d'indispensables résultats. Le moindre abus, provenant de l'inexpérience du maître et des efforts exagérés de l'élève, peut entraîner, même dans de bonnes organisations, des désordres dont le moindre effet est l'affaiblissement et la perte de la voix.

On voit, au résumé, combien l'étude des quintes est essentielle, puisque ses résultats sont d'assouplir la voix avec une merveilleuse promptitude, de donner au trait son véritable caractère de netteté et d'énergie, d'égaliser toutes les notes de la voix, et d'habituer les poumons à fournir de longues expirations.

Quintes prohibées. La grammaire musicale défend la succession immédiate de deux octaves et de deux quintes par mouvement direct. Cependant dans une composition à quatre parties, elle permet deux quintes successives par mouvement contraire ; mais elle ne permet deux octaves par mouvement contraire que dans les morceaux à cinq parties ou à plus de cinq ; il faut en outre que ces octaves se trouvent entre les voix intermédiaires, ou tout au plus entre une voix extérieure et une voix intermédiaire.

On défend les deux octaves par mouvement direct, parce qu'elles ne produisent aucun effet. On défend les quintes, parce qu'elles produisent un très-mauvais effet.

Quintette. Morceau de musique composé pour cinq instruments ou cinq voix, et dont chaque partie est concertante ou obligée. Les quintettes sont ordinairement *allegro* ou *moderato;* un *andante*, un menuet ou *scherzo*, et un finale.

Sans parler dans un sens absolu, on peut dire que le mérite de ce genre de composition consiste moins dans le charme et la variété de la mélodie que dans l'exposition, l'arrangement et le développement des idées, la conception d'un plan déroulé avec art, et enfin dans l'intérêt d'une instrumentation nuancée avec goût.

Boccherini a composé un grand nombre de quintettes très-remarquables par la naïveté, la grâce et l'originalité du style. Georges Onslow a su se créer, dans le même genre, un style et une manière. Reicha, a aussi composé plusieurs quintettes pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, qui jouissent d'une réputation justement méritée.

Il est fort difficile de composer un bon quatuor ou un bon quintette, et tel musicien qui compte au théâtre des succès brillants et mérités, serait fort embarrassé d'en produire un passable. Ce genre de musique exige des études toutes particulières ; il a des mélodies et des tours de phrases qui lui sont propres, des rhythmes d'accompagnement qui ne conviennent qu'à lui, et enfin des moyens d'expression qui partout ailleurs seraient dépourvus d'énergie.

R

Rabana. Espèce de timbale dont se servent les femmes indiennes pour accompagner leur chant.

Racler. Terme de mépris, par lequel on désigne la mauvaise manière de jouer d'un instrument, tel que le violon ou la basse, en faisant crier les cordes sous l'archet.

Racleur. Musicien qui joue avec dureté du violon ou de la basse.

Rallentando, En ralentissant. (Voyez *Ritardando*).

Ramage. On désigne par ce nom le chant modulé des oiseaux chanteurs, tels que le rossignol, la fauvette, le serin, etc.

Ramage se prend en mauvaise part, losqu'il s'agit d'un chanteur qui ne plaît pas. C'est en ce sens qu'on dit : l'ennuyeux ramage de cet homme me fatigue.

Ranz des vaches. C'est un air bucolique, sans art, grossier même, que les bouviers de la Suisse jouent avec délices sur la cornemuse, en menant paître leurs vaches sur les rochers, où ils sont nés ainsi qu'elles. Cet air est devenu fameux, européen même, par les effets sympathiques qu'il exerçait sur les montagnards helvétiens, au temps de l'âge d'or de l'Helvétie, il y a un peu plus d'un demi-siècle. Dans les régiments suisses à la solde de la France, sitôt que la cornemuse s'enflait pour jouer cet air, une douce joie brillait dans les yeux de ces fiers soldats; mais ils n'entendaient pas plutôt ces sons rustiques et si connus que répétèrent si souvent les échos de leurs montagnes, que la patrie, leurs chalets, leurs rochers, leur enfance, leurs sœurs, leurs vieux pères, leurs fiancées, se reflétaient dans leur âme avec tant de vivacité, qu'une mélancolie profonde

succédait à cette première joie. La plupart d'entr'eux n'y pouvaient résister. Les uns désertaient, d'autres tombaient dans une langueur incurable, et beaucoup mouraient. Dès lors le code militaire défendit de jouer cet air sous peine de mort.

Rapport des intervalles. C'est le calcul exact du degré de distance entre deux sons différents, exprimé par des chiffres.

Rapsodes, Rapsodies, Rapsodistes. Quand les poëmes d'Homère furent répandus dans la Grèce, les rapsodes, renonçant à composer eux-mêmes, se bornèrent à chanter les divers épisodes de l'Iliade et de l'Odyssée. Ils cousaient ces chants l'un à la suite de l'autre, suivant les désirs de leurs auditeurs. Par exemple, ils faisaient suivre la colère d'Achille, devenue le premier chant de l'Iliade, par le combat de Pâris et de Ménélas, qui en forme le troisième. Chacun de ces chants pris à part, s'appelait une rapsodie.

Les rapsodes étaient fort recherchés par les Grecs, si passionnés pour les arts et pour les jouissances qu'ils procurent. On les invitait aux fêtes et aux sacrifices publics, où ils chantaient les poëmes d'Orphée, de Musée, d'Hésiode, et surtout d'Homère. Les rois et les princes en avaient à leurs gages pour chanter durant les repas. Ils étaient fort soigneux de leur parure, et ne se montraient jamais qu'avec de riches habits, quelquefois même, à l'imitation des poëtes, avec une couronne d'or sur leur tête.

Rasgado. Prélude que les Espagnols exécutent en attaquant successivement toutes les cordes de la guitare avec le pouce, et en suivant la mesure et le rhythme des *bolêros* et des *seguidillas*. Le rasgado est la ritournelle ordinaire de ces sortes d'airs.

Rebec. Instrument d'une forme à peu près semblable à celle du violon, dont on faisait usage en France dans le moyen âge, et qui ne fut abandonné par les ménétriers qu'à la fin du dix-septième siècle. Le rebec était monté de trois cordes; il y avait des dessus, des tailles et des basses de rebec.

Récitatif. Un opéra entièrement composé d'airs chantés sans interruption, nous ennuierait et nous fatiguerait à la seconde scène, malgré le charme, la beauté, l'expression qui pourraient se trouver réunis dans ces airs; pour remédier à ce grave inconvénient, il faut avoir recours au dialogue parlé, ou imaginer un langage de convention qui tienne le milieu entre

la parole ordinaire et la parole musicale, un moyen d'union enfin qui fasse disparaître ce qui nous choque dans la transition immédiate de la parole au chant. Le récitatif semble remplir toutes ces conditions. C'est une sorte de déclamation notée, soutenue par une basse ou qu'accompagne l'orchestre, et contre laquelle il n'y aurait rien à dire sans la monotonie de son accentuation, sans la pauvreté de ses formes musicales, dont les combinaisons sont extrêmement restreintes. Tel qu'il est encore aujourd'hui, le récitatif offre cependant quelquefois des passages remarquables, surtout lorsqu'il est entremêlé de traits de symphonie qui lui donnent de l'expression et lui impriment ce caractère énergique qui nous le rend supportable.

Il y a deux espèces de récitatifs ; celui qui n'est accompagné que par la basse ou le piano, quelquefois par tous les deux ensemble, et qu'on appelle récitatif *libre* ou *simple*, et celui qui est accompagné par l'orchestre, et dont les intervalles de repos sont remplis par des traits de symphonie. Il prend alors le nom de *récitatif obligé*. Les Italiens font grand usage du premier dans leurs opéras bouffes ; le second est plus particulièrement usité dans les tragédies lyriques, les drames, et les opéras d'un caractère mixte, tels que nos opéras comiques français. Tout le mérite du récitatif réside dans l'expression et l'énergie de l'accentuation.

Récit. Cette expression a vieilli, et n'est plus guère en usage aujourd'hui ; elle est remplacée par le mot italien *solo* (seul) qui paraît plus convenable, puisque réciter dans l'ancien langage signifiait chanter ou jouer seul, par opposition au chœur ou à la symphonie, qui, comme on sait, sont exécutés par un nombre plus ou moins considérable de concertants.

Réciter. Chanter un récit.

Récitant. Celui qui chante un récit.

Redoublement. C'est dans l'harmonie l'emploi simultané du même son fait par deux parties différentes.

Reductio modi. Autrefois, lorsqu'on composait un morceau de musique dans un ton transposé, et qu'on voulait examiner s'il était traité conformément à son ton originaire, on le transposait de nouveau dans son ton primitif. Ce procédé s'appelait *reductio modi*.

Réduire. C'est arranger une composition à un ou plusieurs

instruments pour un ou plusieurs instruments d'une nature différente, comme réduire un concerto pour violon en un concerto pour piano.

Ré. C'est le second degré de notre échelle musicale. Il porte accord parfait mineur, et s'emploie en harmonie comme second degré de la gamme majeure naturelle d'*ut*, ou comme quatrième degré du relatif mineur de cette même gamme. Dans ce dernier cas, on le fait quelquefois majeur, pour éviter la mauvaise relation que ferait la tierce mineure avec la sensible du ton.

Ré est aussi le nom qu'on donne quelquefois à la troisième corde du violon et à la seconde de l'alto, du violoncelle et de la contre-basse, parce que dans l'accord ordinaire, ces cordes sonnent l'unisson ou l'octave de cette même note.

Réel. Quelques maîtres de chant donnent le nom de *sons réels* à ceux qui sont produits par le registre de la voix de poitrine, et sont directement lancés par toute la force du souffle; ils appellent par opposition *sons de fausset* ceux de la voix de tête, attendu qu'étant formés par la partie supérieure de la trachée et ne pouvant recevoir le même volume d'air, ils sont maigres et sans force.

Refrain. Terminaison d'un couplet ou d'un air de vaudeville, qu'on répète ordinairement deux fois, et qu'on chante quelquefois en chœur.

Régale. Jeu d'anche, le plus ancien de tous les jeux d'orgue. Il n'est plus employé dans les orgues modernes.

Régiment (Musique de). La musique a été regardée dans tous les temps comme un puissant moyen d'action sur les sentiments belliqueux. Quoi de plus propre en effet à seconder l'élan, à échauffer l'enthousiasme du guerrier ? Non-seulement elle l'électrise, l'enflamme et lui fait affronter les périls, mais elle le délasse des fatigues de la guerre, ou l'aide à supporter patiemment et avec courage les longues marches, les travaux les plus pénibles.

On sait combien est grande, sous ce rapport, l'influence du rhythme. Le maréchal de Saxe voulait que l'on fît travailler les soldats au son du tambour et des instruments en cadence. C'est ainsi que les Lacédémoniens, sous Lisander, avec un détachement de trois mille hommes détruisirent le Pyrée au son de la flûte, en six heures de temps.

Depuis longtemps, en Europe, la musique de régiment a pris

une grande extension. C'est en Italie et en Allemagne qu'elle reçut d'abord un accroissement remarquable. Pierre le Grand, s'occupant de l'organisation de ses armées de terre et de mer, fit venir en Russie des trompettes et des timbales, des hautbois et des bassons. A chaque régiment il affecta un corps de musique dirigé par un chef qui, en dehors de ses fonctions, était tenu de choisir parmi les enfants de troupe un certain nombre de sujets, auxquels il devait enseigner un des instruments dont se composait alors la musique militaire. Au moyen de cette disposition, tous les régiments russes furent en peu d'années pourvus de musiciens recrutés dans l'armée elle-même.

Les musiques des régiments français se sont accrues successivement d'emprunts faits aux milices étrangères. Nous devons l'arigot et le fifre aux Suisses, le tambour et le basson aux Italiens, la trompette aux Maures de la péninsule, les cymbales et la grosse caisse aux Orientaux; la cornemuse nous vient des Anglais, la clarinette et le hautbois sont une importation de l'Allemagne. Toutefois il ne paraît pas qu'en empruntant aux Allemands quelques-uns de leurs instruments, les Français leur aient pris en même temps leur manière d'en jouer; car Jean-Jacques Rousseau nous apprend que dans la guerre de 1756, les paysans autrichiens et bavarois, ne pouvant croire que des troupes réglées eussent des instruments si faux et si détestables, prirent tous les vieux corps pour de nouvelles levées qu'ils commencèrent à mépriser.

De nos jours, où l'art musical est parvenu en France à un degré si éminent, les musiques militaires des régiments d'infanterie sont restées dans un état d'infériorité en présence de celles d'Allemagne, de Russie, d'Angleterre et de Naples. Cependant de notables améliorations ont été introduites dans l'organisation de la musique de ces régiments; car à la suite des nouvelles adjonctions d'instruments qui eurent lieu sous l'Empire et la Restauration, le nombre des musiciens, qui en 1807 était de huit seulement, fut porté successivement à douze et à vingt-sept. Ce chiffre, augmenté aujourd'hui de vingt élèves environ, semble suffisant pour maintenir le corps de musique sur un pied respectable. C'est sous le rapport de la combinaison et du jeu des différentes espèces d'instruments que l'organisation des musiques militaires laisse encore à désirer.

Nous ne terminerons pas cet article sans signaler une des causes qui contribuent particulièrement à laisser la plupart de nos musiques militaires dans un état de médiocrité. Nous voulons parler de l'instruction musicale des chefs de musique, qui n'est pas toujours très-avancée.

Registre d'orgue. Les registres sont des règles de bois que l'organiste tire ou pousse, et qui font agir certains mouvements pour ouvrir ou fermer les jeux de l'orgue, selon qu'il éprouve le besoin de les faire chanter ou de les réduire au silence. La poignée par laquelle l'organiste ouvre ou ferme un registre s'appelle *tirant*.

Règle. Prescription ou précepte auquel on doit conformer la composition et l'exécution.

Règle d'octave. Formule d'harmonie établie pour l'accompagnement des gammes majeure et mineure, tant en montant qu'en descendant, pour faciliter l'exécution de la basse non chiffrée à celui qui joue de la basse continue, et pour simplifier l'art ordinaire de chiffrer l'harmonie.

Régleur. Ouvrier qui trace les portées sur le papier pour écrire la musique.

Régulier. Tout ce qui est renfermé dans les règles et dans de justes limites. C'est pourquoi on appelle *cadence régulière* celle qui tombe sur les notes suivantes du ton.

Ré la. Désigne dans l'ancien solfége la nuance de ces syllabes sur le son *ré* ou *la*.

Relation. Rapport entre un son qui vient d'être entendu dans une partie vocale et instrumentale, et un autre son qu'on entend actuellement dans une autre. Lorsque ces deux sons concourent à laisser dans l'oreille la sensation d'une consonnance exacte, la relation est bonne. Quand il résulte de leur rapport une consonnance altérée, la relation est fausse; les fausses relations sont proscrites en composition.

Relation non harmonique. Les anciens appelaient de ce nom une mauvaise succession de sons.

Réplique signifie octave, quand il s'agit d'un son redoublé, et reprise du sujet, quand on parle d'une fugue.

Reprise d'un opéra. Représentation d'un opéra qu'on donne après qu'il a été plus ou moins longtemps sans être joué.

Répons. Espèce d'antienne redoublée qu'on chante à l'église,

après les leçons de matines, et qui finit en manière de rondeau, par une reprise appelée *réclame*.

Repos. C'est la terminaison de la phrase, sur laquelle terminaison le chant se repose plus ou moins parfaitement. Le repost ne peut s'établir que par une cadence pleine. Si la cadence es évitée, il ne peut y avoir de vrai repos, car il est impossible à l'oreille de se reposer sur une dissonance. On voit par là qu'il y a précisément autant d'espèces de repos que de sortes de cadences pleines. Ces différents repos produisent dans la musique l'effet de la ponctuation dans le discours.

Reprise. Au sens propre, c'est toute partie d'un morceau de musique qui doit être jouée ou chantée deux fois. Mais généralement on applique cette dénomination à la première ainsi qu'à la seconde division d'un morceau, quoique cette dernière ne s'exécute presque jamais qu'une fois. Dans un sens plus restreint, on entend quelquefois par reprise la seconde partie seulement. C'est dans ce sens qu'on dit : la reprise de cette ouverture est mieux faite que la première partie.

Requiem. Prière que l'Église fait pour les morts, et dont l'introït commence par ce mot. Il y a eu de sublimes musiques composées sur ce thème, par Jomelli, Mozart, Cherubini.

Ré sol. Désignait dans l'ancien solfége le changement de ces deux syllabes sur le son *ré* ou *sol*.

Résolution. La résolution consiste en ce que la dissonance frappée descend ou monte d'un degré conjoint sur la consonnance voisine.

Résonnance. Prolongement ou réflexion du son, soit par les vibrations continuées des cordes d'un instrument, soit par les parois d'un corps sonore, soit par la collision de l'air renfermé dans un instrument à vent.

Respiration. C'est l'action que font les poumons pour attirer ou repousser l'air. Cette action se divise en deux mouvements alternatifs, l'*aspiration* et l'*expiration*. Dans l'aspiration, les poumons se dilatent pour introduire l'air extérieur dans la poitrine, et dans l'expiration, ils s'affaissent pour le faire sortir.

On ne saurait trop recommander aux élèves de s'occuper de la respiration. Elle est tout pour le chant. Sans un grand volume d'air, qu'on doit savoir comprimer et ménager longtemps avec adresse, il n'est point de force ni de timbre dans la voix; de plus,

sans cette faculté, il n'est guère possible de bien phraser au chant.

Retard. On retarde la note d'harmonie par une note de mélodie. L'art des retards est celui de la coquetterie en musique, où les retards sont d'aimables rigueurs, dont l'objet est d'augmenter les désirs, que l'on satisfait ensuite plus pleinement.

Le retard est l'empiétement du levé sur une partie du frappé; presque tous les retards sont produits par l'effet des prolongations.

Rhythme. Le rhythme n'est autre chose que la symétrie appliquée au mouvement, la différence de vitesse ou de lenteur modifiée d'une manière symétrique, et dont les formes se reproduisent à certains intervalles disposés dans un ordre assez régulier pour former une sorte de mesure cadencée. Tout mouvement qui se succède ainsi nous affecte déjà agréablement, même sans le secours d'aucune espèce de sonorité musicale. Quel charme n'aura pas ce même mouvement, si nous appliquons à chacun des temps qui le composent des sons choisis, et dont la succession soit telle qu'elle flatte l'oreille! nous jouirons alors d'une véritable mélodie, au lieu de la psalmodie vague et monotone que nous laisserait l'absence du mouvement rhythmique.

On donne aussi le nom de rhythme en musique, à certaines formules ou dessins d'accompagnement qui se reproduisent symétriquement pendant un certain espace de temps.

Rhythmique. Une musique rhythmique est celle qui est ordonnée avec une parfaite symétrie dans les membres dont se composent ses périodes. Un accompagnement rhythmique est celui dans lequel le compositeur fait entendre constamment le groupe uniforme, l'arpége adopté, tandis que l'harmonie varie ses accords. Gluck, qu'on doit toujours citer pour le dessin des accompagnements, nous a donné les premiers modèles dans le genre rhythmique.

Rhythmopée. Partie scientifique de la mélodie qui apprend l'arrangement des parties mélodiques relativement à leur extension, afin qu'elles puissent avoir entre elles un rapport agréable.

Ricercata. Est une espèce de fugue dans laquelle on propose la première moitié du sujet, comme dans la fuge ordinaire, mais où la seconde moitié se travaille en inversion simple ou stricte.

Ricercato. En italien signifie recherché. On donne ce nom

à tout genre de composition où sont employées les recherches du dessin musical. Mais on l'applique plus particulièrement aux compositions madrigalesques, qui, outre les recherches du dessin, offrent encore celles du goût et de l'expression. L'école italienne possède une grande quantité d'ouvrages en ce genre.

Rigaudon. Sorte de danse dont l'air est à deux temps, d'un mouvement gai, et se divise ordinairement en deux reprises phrasées de quatre en quatre mesures, et commençant par la dernière note du second temps.

Rinforzando, en renforçant. C'est passer du piano au fort, et du fort au très-fort, non tout d'un coup, mais par une gradation continue, en enflant et augmentant les sons, soit sur une tenue, soit sur une suite de notes, jusqu'à ce qu'ayant atteint le point qui sert de terme au *renforcé*, l'on reprenne ensuite le jeu ordinaire.

Le rinforzando produit le même effet que le *crescendo*; mais son emploi est différent. On se sert plus particulièrement de celui-ci dans les grandes périodes, tandis que le rinforzando ne s'emploie que pour de petits groupes de notes, et même pour une note seule.

Ritardando, en retardant. Signifie que l'on doit aller en retardant peu à peu la mesure, comme on diminue peu à peu la force des sons dans le *diminuendo*.

Ritournelle. De l'italien *ritornello*, petit retour, parce que autrefois l'accompagnement se bornait à répéter la dernière phrase du chanteur. La ritournelle a acquis avec le temps un plus haut degré d'importance; c'est aujourd'hui une sorte de prélude instrumental, un trait de symphonie plus ou moins développé, qui annonce le début d'un chant vocal, ou remplit les repos et les silences que dans toute musique bien sentie le compositeur a su ménager à la voix; ou bien encore elle complète d'une manière brillante, expressive ou piquante le morceau, après que la voix a cessé de se faire entendre. Les ritournelles sont d'un effet admirable dans la musique dramatique; elles expriment souvent les affections de l'âme avec bien plus de force et d'énergie que la parole. Mais c'est surtout dans les airs déclamés et le récitatif qu'elles montrent jusqu'à quel degré de puissance elles peuvent atteindre, en traduisant merveilleusement la pantomime, le jeu de physionomie, et même jusqu'aux regards de l'acteur, à ces moments suprêmes d'une scène pathétique où

la parole devient impuissante à exprimer les émotions de l'âme.

Rôle. Le papier séparé qui contient la musique que doit exécuter un concertant, et qui s'appelle partie dans un concert, s'appelle rôle à l'Opéra. Ainsi, on doit distribuer une *partie* à chaque musicien, et un *rôle* à chaque acteur.

Rôle, signifie tout ce que doit chanter ou réciter un acteur dans une pièce de théâtre.

Romains (de la Musique chez les). Rome, quelque austères que fussent ses lois, reconnut, même dès son berceau, le pouvoir de la musique ; mais elle consacra ses naissantes institutions dans cet art à son dieu favori, à Mars. Le plus pacifique de ses rois, celui qu'on doit regarder comme son législateur religieux, Numa, ordonna que les prêtres de ce dieu chanteraient, en portant en procession l'*ancile*, ou le bouclier sacré tombé du ciel pour servir d'égide à la ville éternelle. Plus tard, on voit le Napolitain Andronicus, affranchi de Livius Salinator, composer, pour apaiser les dieux irrités contre les Romains, un hymne qui fut solennellement chanté par un chœur de jeunes vierges, dont la beauté, dit un historien, ajoutait au charme de la poésie et de la musique.

Les jeux scéniques furent institués à Rome à l'instar de ceux de la Grèce, et ils eurent pour cause la religion. La population romaine, dévorée par une peste sous le consulat de Sulpicius Peticus et de Licinius Stolon, eut recours à des prières, des sacrifices et des cérémonies extraordinaires pour fléchir l'inclemence des dieux. Elle n'avait point de chanteurs ; elle en fit venir de l'Étrurie pour établir des fêtes funèbres. L'histoire ne nous dit point si ces fêtes apaisèrent le courroux des dieux, et si on leur dut la cessation du terrible fléau ; mais ce qu'elle ne nous laisse pas ignorer, c'est que la jeunesse romaine goûta beaucoup ces jeux qui étaient *scéniques*, puisque ceux qui y figuraient se montraient en public sur un théâtre, et qu'ils représentaient des pièces qui furent considérées comme satiriques, à cause des vérités souvent amères que renfermaient les vers qu'on y débitait, et dont l'harmonie était soutenue par les sons des flûtes et des lyres.

Quelques années après, sous le consulat d'un des descendants de Paul Émile, on voit la musique, admise jusque-là dans Rome comme une simple étrangère à laquelle, en récompense de ses talents, on accorde l'hospitalité, acquérir enfin les nobles droits de

cité dans la ville éternelle. Ce fut en effet dès ce moment qu'on l'appela à l'honneur de célébrer la naissance, le mariage et même la mort des maîtres du monde ; elle vint mêler sa joie à la gaieté de leurs festins, donner plus d'éclat à leurs triomphes, et prêter le charme de la mélodie à leurs funérailles.

Enfin parurent les jours si beaux pour les arts, où commença le règne d'Auguste. Avant ce grand événement, il venait de s'en passer un non moins important, l'assassinat de Jules César et ses funérailles si remarquables par la douleur du peuple et l'artificieux et éloquent discours d'Antoine. Ce fut dans cette circonstance qu'un nombre considérable de musiciens, attachés au dictateur par leur emploi et par l'admiration qu'inspiraient ses talents et son génie, jetèrent, après s'en être servis pendant les funérailles, leurs instruments dans le bûcher dont les flammes venaient de consumer les restes d'un grand homme, comme si après avoir célébré sa gloire et ses triomphes, ces organes de la mélodie ne devaient plus avoir aucun autre emploi.

Sous le règne d'Auguste, Rome ordonna que le poëme qu'Horace avait composé en l'honneur de Diane serait chanté par deux chœurs, l'un de jeunes filles, l'autre de jeunes garçons, tous fils de patriciens. Les beaux vers de l'héritier de la lyre de Pindare furent embellis par une musique dont on ignore les auteurs. Mais cette circonstance montre que cet art, étendant son empire sur le peuple romain, et suivant les progrès de la civilisation et du luxe, allait jouir encore de plus d'honneur sous les empereurs que pendant la république.

Sous le règne de Tibère, la musique dut nécessairement être atteinte de ce marasme qui paralyse tous les arts sous un tyran ; et cependant, sous Caligula, digne héritier de cet empereur, elle semble s'éveiller de sa longue léthargie. C'est que ce prince avait pour cet art un goût très-prononcé, et presque une passion. Caligula aimait la musique autant qu'il aimait le sang, et cette réunion dans un même homme d'un goût aimable et d'une fureur sanguinaire n'est pas, de tous les mystères de l'esprit humain, le moins difficile à expliquer.

Néron cultiva lui-même la musique en artiste consommé ; il consacrait une grande partie de son temps à l'exercice de son art favori. Tous les jours, s'enfermant avec Terpanum, le joueur de flûte et de cythare le plus renommé qu'il y eût alors, il prenait des leçons de chant qui se prolongeaient jusque dans la nuit.

Quoique sa voix fût grêle et voilée, il fit de tels progrès, que dans la troisième année de son règne il ne balança point à chanter en public. Il débuta sur le théâtre de Naples, et y acquit tant de réputation, que des musiciens accoururent de toutes les contrées pour l'entendre et admirer son talent. Il en retint cinq mille, qui dès ce moment restèrent attachés à son service. Il leur donna un costume uniforme, et leur apprit même, chose incroyable, si Suetone ne l'attestait, de quelle manière il entendait être applaudi. Le peuple romain le pria un jour de chanter dans une des rues de Rome où il passait, et Neron, qui lui aurait refusé la vie de Trasias, s'il la lui avait demandée, ne refusa point de lui faire entendre sa voix divine. Des applaudissements vifs et prolongés furent le prix de cette complaisance inouïe. Dès ce moment le maître du monde se mit lui-même au rang des comédiens, et accepta sa part des rétributions publiques destinées à payer leur talent. Non content des applaudissements donnés à sa voix comme chanteur, il brigua les suffrages du public comme compositeur ; il voulut traiter le sujet de la prise de Troie, et l'on prétend même qu'il fit mettre le feu à Rome, afin de pouvoir imiter avec plus de vérité les voix et les cris déchirants des victimes de l'incendie. C'est à l'aspect du plus affreux tableau que puissent contempler les yeux de l'homme, et qui pour lui n'était qu'un brillant modèle, qu'il eut, dit-on, le plaisir en jouant sur sa flûte, de composer ce qu'on appelle *d'après nature.*

A la mort de Neron, le peuple romain, dont l'irritation était extrême, prétendit mettre au rang des complices de cet empereur la musique, et comme telle la bannit de Rome, ainsi que tous les musiciens. Ainsi proscrit, l'art musical se réfugia au sein de l'Église naissante, qui l'épura en lui donnant un asile et en simplifiant sa notation.

Romance. Depuis une dizaine d'années, des milliers, des myriades de pièces de ce genre ont été fabriquées et livrées à l'appétit glouton des amateurs. Une centaine au plus méritent d'être distinguées parmi la foule immense de ces productions éphémères. Le défaut le plus saillant des romances contemporaines, c'est la monotonie. A quelques rares exceptions près, lorsqu'on n'a pu se dérober à l'ennui d'entendre une romance, il faut se dispenser d'en écouter d'autres ; on les connaît, ou les sait presque toutes.

Une romance, que la mode porta sur son aile légère, a com-

mencé la réputation de Boïeldieu ; et qui n'a senti son cœur palpiter en écoutant, en chantant la jolie romance : *S'il est vrai que d'être deux ; Bouton de rose*, de Pradher ; *Je t'aime tant*, de Garat ; *Te bien aimer, ô ma chère Zélie*, de Plantade ; *Un jeune Troubadour*, de Dalvimare ; *Charmant ruisseau*, de Domnich ; *Partant pour la Syrie*, de la reine Hortense ; *La Suissesse au bord du lac*, de Goulé ; *Fleuve du Tage*, de Pollet, et de nos jours, les délicieuse romances de Labarre et de Mlle Loïsa Puget?

Le nom de romance est bien ancien en France ; on l'avait abandonné pendant un siècle. On appelait *brunettes* les chansons rimées sur un sujet plein de tendresse et de sentiment. Dans les anciens recueils de Ballard, du temps de Louis XIII et de Louis XIV, toutes les romances portent le nom de brunettes.

Les romances, les brunettes destinées aux amateurs de haut parage, étaient désignées sous le titre *airs de cour* ; les chansons prenaient celui de *voix de ville*, dont on a fait plus tard *vaudeville*.

Ronde. Sorte de chanson ordinairement mêlée de galanterie, composée de divers couplets qu'on chante dans une réunion nombreuse, debout, formant le rond, en se tenant tous par la main. Chacun chante son couplet, et l'on fait chorus en reprenant le refrain sur lequel on danse en même temps. La ronde a été introduite dans nos opéras comiques, où elle fait beaucoup d'effet. On cite les rondes de *Cendrillon*, du *Chaperon rouge*, de la *Neige*, du *Postillon de Lonjumeau*, etc.

Ronde. Note blanche et ronde, sans queue, laquelle vaut une mesure entière à quatre temps, c'est-à-dire deux blanches ou quatre noires. La ronde est de toutes les notes d'un usage habituel celle qui a le plus de valeur. Autrefois elle était celle qu en avait le moins, et s'appelait *semi-brève*.

Rondeau. C'est un très-petit poëme, *né gaulois*, selon l'expression de Despréaux, mais avant Marot, qui ne fut pas le premier, comme l'assure l'auteur de l'*Art poétique*, qui

Aux refrains mesurés asservit les rondeaux.

La naïveté et le badinage de ces pièces si exiguës ne convenaient pas à un siècle de plaisirs emportés comme celui qui nous précéda, et conviennent encore moins au nôtre. Aussi, ce léger poëme est-il tombé en désuétude. Au dix-septième siècle, il se ranima sous la plume ingénue de La Fontaine, puis il mourut sans doute à jamais, satisfait de ses honneurs et

des pensions considérables qu'il avait values à ses auteurs.

On compte trois espèces de rondeaux : le plus en vogue et le premier fut celui qui est composé de treize vers sur deux rimes; après le cinquième, il doit y avoir un repos, ainsi qu'à la fin de chaque stance, et après le huitième, doivent revenir les deux ou trois premiers mots du premiers vers, mots obligés de se retrouver encore après le treizième; c'est ce qu'on appelle le refrain. Le second est le *rondeau redoublé;* il est composé de six quatrains également sur deux mêmes rimes. Dans les quatre quatrains qui suivent le premier, un vers complet de ce dernier doit s'y retrouver et s'enchaîner à l'idée générale. Quant au sixième quatrain, il suffit qu'après le quatrième vers, les premiers mots du premier vers de la première stance viennent se placer naturellement. La troisième espèce de rondeau est le *rondeau simple.* Il consistait en deux quatrains sur mêmes rimes, et séparés par un distique auquel le refrain était attaché ainsi qu'à la fin du dernier quatrain.

Rondo. Sorte d'air vocal né en Italie, qui de là passa en Allemagne et en France. Il est un des ornements de la scène lyrique, la volupté des dilettanti. Le rondo est composé ordinairement d'une première, d'une seconde et d'une troisième parties ou reprises, dont la première se répète après la seconde et la troisième.

Les grands coryphées du rondo scénique sont les Gluck, les Piccinni, les Sacchini, les Paisiello, les Cimarosa, les Mozart, les Rossini. Quant au rondo instrumental, dont les maîtres sont Haydn, Mozart, Onslow, Beethoven, il suit les règles du rondo vocal. Beethoven seulement, que débordait sa fécondité, multiplia souvent les reprises de ses rondos.

Roulade. C'est le nom vulgaire donné en musique à ces traits rapides imités de la musique instrumentale, et qu'on place ordinairement dans les points d'orgue pour faire briller le talent du chanteur, ou dans toute autre circonstance, pour donner plus de grâce à la mélodie ou plus de force à l'expression. Les Italiens sont prodigues de cet ornement de la musique vocale. Il est vrai que la langue italienne est remplie de syllabes sonores sur lesquelles on peut prolonger la voix; mais les chanteurs ultramontains mettent trop souvent à profit les occasions qui leur sont offertes, pour qu'une oreille délicate ne se fatigue pas de leurs éternelles vocalisations.

En français nous n'avons que les *o* et les *a* sur lesquels on

puisse convenablement placer un trait de chant, et comme ces voyelles ne se présentent pas assez fréquemment dans notre versification lyrique, on est souvent obligé de passer plusieurs notes sur des *i*, des *u*, et même des *e* muets, ce qui est fort disgracieux.

La roulade n'est pas toujours déplacée dans une situation triste et pathétique. Il y a telles scènes dans lesquelles elle donne à certains passages une expression d'énergie qu'on n'aurait certainement pas obtenue avec une mélodie plus simple. Et cela se conçoit; lorsqu'une âme est trop affectée, elle ne trouve plus de paroles et ne peut s'exprimer que par des interjections.

Roulement. Le roulement s'exécute sur le tambour et la timbale par le mouvement alternatif de deux baguettes, et en frappant deux coups avec chacune. Le roulement de timbale produit un effet surprenant dans le *crescen 'o* et le *forte* d'un orchestre nombreux; il a quelque chose de mystérieux et de sinistre, s'il est fait pianissimo, ou si les timbales sont voilées. On l'emploie avec succès de cette manière dans un morceau lent.

Plusieurs symphonies de Haydn commencent par un roulement de timbales.

Roue-archet. On appelle ainsi une roue pleine, frottée de colophane, qui dans la vielle tient lieu d'archet.

Rosalie. On donne ce nom à la répétition d'une même phrase de chant, sur les cordes qui sont un degré plus bas ou plus haut. On a banni de toutes les compositions de bon goût les répétitions fastidieuses et banales, trop faciles à deviner ou à prévoir.

Rose. Nom que l'on donne à l'ouverture circulaire pratiquée sur la table des clavecins, des theorbes, des luths, des guitares.

Routinier. On donne ce nom aux ménétriers de village et aux acteurs d'opéra qui, sans avoir appris la musique et guidés seulement par un instinct plus ou moins heureux, parviennent à jouer ou chanter de routine un certain nombre de contredanses et de valses, ou des airs de chant, et même des rôles d'opéra.

Runa. C'est le nom d'une mélodie qui dès les temps les plus reculés est en usage en Finlande.

Russie (de la Musique en). Parmi les peuples qui s'occupent de musique et qui possèdent des chants nationaux, on doit sans aucun doute placer la Russie. Là, l'artisan, le marinier, le soldat dans la marche, l'agriculteur, le postillon, le voiturier, enfin toute la population chante en se livrant à ses divers travaux,

Pendant que Pierre-le-Grand fut sur le trône, ses réformes s'étendirent jusque sur la musique. Il fit venir d'Allemagne toute sorte d'instruments, institua une compagnie de jeunes Russes destinés à apprendre la musique, encourageant principalement la musique militaire.

L'impératrice Anne porta sur le trône le goût de l'art musical. Dans les premières années de son règne, en 1737, Araja, compositeur napolitain, mit en scène le premier opéra italien qui ait été exécuté en Russie, intitulé : *Abijazare*, et l'année suivante, *Sémiramide*.

Sous Catherine II, la musique acquit une nouvelle splendeur. On représenta, en 1702, *l'Olympiade*, de Manfredini, et la salle était toujours remplie par plus de trois mille spectateurs. Des intermèdes italiens et des comédies russes et françaises alternaient avec l'opéra.

Sarti fut maître de chapelle de la cour depuis 1785 jusqu'en 1801. L'impératrice le combla d'honneurs et de biens, et le nomma directeur d'un nouveau Conservatoire de musique, avec une augmentation d'appointements assez considérable.

En 1843, l'empereur de Russie a institué un Opéra Italien à Saint-Petersbourg. La troupe, composée de Rubini, Tamburini, Pauline Garcia-Viardot et quelques autres artistes moins importants, a été accueillie par les Russes avec enthousiasme. L'empereur a pris ces grands artistes sous sa protection particulière.

Parmi les célèbres virtuoses qui ont à des époques récentes visité la Russie, on remarque Clementi, Field, Rode, qui entra en 1804 au service de l'empereur de Russie, Baillot, Kleugel, Hummel, Boïeldieu, Ad. Adam, Listz, Thalberg, Sivori, Artôt, Hauman, Mmes Cinti-Damoreau, Falcon, etc., etc.

S

S. Cette lettre, écrite alternativement avec *t*, signifie *solo*, tandis que l'autre signifie *tutti*.

On donne aussi le nom de *s* au tuyau d'anche du basson, parce que sa forme ressemble à celle de cette lettre.

S, traversé obliquement par une barre, est employé quelquefois comme signe de renvoi.

Sabot. C'est dans la harpe une espèce de crochet de laiton qui a la forme d'un bec de canne, et dont l'office est d'accrocher

la corde pour la raccourcir d'une longueur relative à l'augmentation d'un demi-ton. Il y a dans la harpe autant de sabots qu'il y a de cordes.

Salpicta. Mot grec qui signifie trompettiste.

Salpinx. Ancienne trompette grecque, qui avait la forme d'un cube conique, long d'environ deux pieds, avec un pavillon qui transmettait le son.

Saltarelle. Mot dérivé de l'italien *salto*, qui signifie *saut*, et qui s'emploie pour indiquer un mouvement à trois temps vite, ou une musique pointée, et surtout celle où la brève est en frappant. On trouve des saltarelles dans les forlanes de Venise, dans les siciliennes et dans quelques gigues anglaises; un modèle de saltarelle pour piano, est celle composée par C. V. Alkan.

Salve regina. Antienne ou hymne qu'on chante dans l'Église catholique, à la fin des vêpres du samedi de la Pentecôte jusqu'à l'Avent.

Sambuque. Instrument à cordes des anciens Grecs. Quelques auteurs croient que c'est le *barbiton*.

Sanctus. Ce mot latin, répété trois fois, se chante pendant la messe après la préface.

Sandale. Espèce de chaussure en bois ou en fer, dont les directeurs de musique ou les batteurs de mesure garnissaient leurs pieds chez les anciens, et qui était destinée à rendre la percussion rhythmique plus éclatante.

Santur. Instrument à cordes turc, qui ressemble au psaltérion allemand.

Sarabande. En espagnol *zarabanda*, air d'une danse grave, portant le même nom, laquelle paraît nous être venue d'Espagne et se dansait autrefois avec des castagnettes. L'air de la sarabande était à trois temps.

Saut, en italien Salto. Tout passage d'un son à un autre par degrés disjoints est un saut.

Tous les sauts sont permis dans la mélodie, pourvu que chaque note trouve sa conséquence et sa résolution dans celle qui la suit. Les airs de bravoure, les concertos de violon, de flûte, de basson, de clarinette, renferment souvent des sauts de dixième, de vingtième, et de plus grands encore.

Dans l'harmonie les sauts doivent être préparés, pour qu'il n'y ait pas d'incohérence dans les parties.

Sauteuse. Espèce de valse à deux temps et d'un mouvement

très-rapide. On faisait succéder la sauteuse à la valse ordinaire. Ce nom lui vient de ce qu'on la dansait en sautant. La valse russe, qui se danse à peu près de la même manière, a fait délaisser la sauteuse.

Sauter. On fait sauter le ton, lorsqu'en donnant trop de vent dans une flûte ou dans un tuyau d'un instrument à vent, on force l'air à se diviser et à faire résonner, au lieu du ton plein de la flûte ou du tuyau, quelques-uns seulement de ses harmoniques. Quand le saut est d'une octave entière, cela s'appelle octavier. Il est clair que pour varier les sons du cor et de la trompette, il faut nécessairement *sauter*, et ce n'est encore qu'en sautant qu'on obtient certaines octaves sur le basson, la flûte, etc.

Sautereau. Lame de bois mince, armée d'un petit morceau de plume ou de peau de buffle qui, dans les clavecins, était poussée contre les cordes, les frappait et produisait le son en s'échappant.

Sawardin. Chanson des Kalmouks, qu'on chante en dansant.

Saxophone. La fabrication des instruments à vent, malgré quelques progrès peu sensibles, était restée longtemps stationnaire. M. A. Sax, de Bruxelles, est venu leur donner un essor qui doit le conduire à de magnifiques résultats. Il ne s'agit de rien moins que d'une véritable révolution.

Les premiers perfectionnements de M. Sax ont été apportés aux clarinettes. Pendant plusieurs années il s'est occupé de faire disparaître les défauts de cet instrument sous les rapports de la justesse, de la sonorité, de l'égalité et de la facilité d'exécution. Le succès a couronné ses études. La nouvelle clarinette de M. Sax est un instrument parfait. Les trilles, les arpéges en octave, autrefois presque inexécutables, sont devenus faciles. Les notes sur-aiguës, grâce à une petite clef, sont devenues douces et pures, Sans aucun effort, on peut attaquer pianissimo le *contre si bémol* haut.

M. Sax est également l'inventeur d'une nouvelle *clarinette basse*, qui ne ressemble nullement à l'ancienne. Dans la nouvelle, les trous ont été remplacés par des clefs, et il y en a vingt-deux. Ce qui la distingue particulièrement, c'est une grande justesse et une égalité de sons parfaite ; son étendue est de trois octaves et une sixte ; son mérite le plus grand est la rare beauté de ses sons graves.

Le *saxophone*, ainsi appelé du nom de l'inventeur, est un instrument qui a beaucoup de ressemblance par la forme avec

l'ophicléide. Il possède dix-neuf clefs; comme la clarinette basse, il se joue avec un bec de métal doré qui augmente l'éclat du son, et qui ne subit jamais les variations ordinaires des becs de bois. L'étendue du saxophone est de trois octaves en partant du *si bémol grave*. Son doigté est à peu près le même que celui de la flûte; sa sonorité est merveilleuse; elle ne peut être comparée à celle d'aucun autre instrument connu.

Les découvertes de M. Sax et les perfectionnements qu'il a apportés dans la fabrication des instruments en cuivre, lui ont valu les suffrages de tous les compositeurs et de tous les artistes.

Saynette. Petite comédie mêlée de chansons que l'on représente en Espagne. Les saynettes sont des espèces d'intermèdes comiques, joués par trois ou quatre acteurs, et quelquefois même par un seul

Scala (théâtre de la). Le théâtre de la Scala, à Milan, est sans contredit une des scènes lyriques les plus importantes de l'Europe. Malgré son immense développement, cette salle est fort sonore. Cela doit un peu tenir à l'absence de ces rangs de galeries et de loges ouvertes, qui absorbent une grande partie du son dans nos théâtres. Lorsque le public veut bien écouter, ce qu'il ne fait guère que par fraction, hormis à certains moments convenus, la plus faible émission de son arrive jusqu'aux dernières limites de la salle. A la Scala, des artistes doués de peu de voix sont cependant parfaitement entendus.

Les voyageurs qui ne font que traverser les villes d'Italie, en emportent le plus souvent des opinions superficielles et fausses, qu'un peu de conscience leur défendrait d'émettre légèrement. On a prétendu qu'on joue toujours le même opéra, pendant plusieurs mois de suite, dans les grands théâtres d'Italie; rien n'est plus faux. A la Scala, par exemple, on a vu défiler, dans un espace de trois mois à peine, sept opéras, dont quatre entièrement nouveaux pour le public et trois de reprises d'ouvrages oubliés. Sur les quatre nouveautés trois étaient spécialement écrites pour le carnaval de la Scala; ce qui forme un ensemble de travaux qui réduit à bien peu de chose ce que fait notre Académie royale de musique. Mais aussi, quel métier que celui des chanteurs d'Italie! chanter tous les soirs l'opéra monté, répéter tous les matins celui qui va suivre, apprendre toutes les nouveautés écrites expressément pour le théâtre, voilà leurs obligations. Il faut avoir une poitrine de bronze et un courage de fer pour y résister.

La plus grande partie des opéras représentés au théâtre de la Scala sont en deux actes, divisés chacun en plusieurs tableaux. Après le premier acte, on joue le ballet qui dure au moins une heure et demie, ce qui laisse aux chanteurs le temps de se reposer pour entamer le second. Dans la saison d'hiver, dite *saison du carnaval*, l'opéra est suivi d'un second ballet de genre comique et qui prolonge la durée du spectacle jusqu'à minuit au moins, de sorte que les spectateurs intrépides n'en sortent que le lendemain du jour où ils y sont entrés. Le luxe des décorations est un peu au-dessous de sa réputation à Milan, et notre Grand-Opera parisien est supérieur à la Scala sous ce rapppport; mais les costumes des ballets sont fort riches. Un acteur représentant un personnage de qualité n'oserait se présenter en scène sans toute sorte de broderies et de plumes, souvent peu appropriées à la sévérité de la tradition historique. Les *prime donne* ont toutes l'air d'avoir trempé leurs robes de velours dans le Pactole, ce fleuve aux paillettes d'or, et la moindre confidente d'opéra scintille comme le ciel d'une nuit d'Italie.

L'orchestre de la Scala se distingue avant tout par une merveilleuse science d'accompagnement; et c'est un immense mérite. Là, les individualités ne cherchent pas isolément à briller, et tout l'amour-propre consiste dans le bon ensemble de la masse. Vous entendriez souvent chanter tout un air, un duo, sans songer qu'il existe un orchestre, tant il se module supérieurement sur les nuances du chant. Cette supériorité discrète dans les accompagnements ne l'empêche pas d'être nerveux, puissant, chaleureux dans les moments voulus.

Excellent dans son ensemble, l'orchestre de la Scala possède plusieurs artistes hors de ligne. Nous citerons notamment les deux frères Cavallini, dont l'un est premier violon et chef d'orchestre, tandis que le second possède le plus admirable talent sur la clarinette. Ses solos excitent toujours des applaudissements et des bravos à ébranler la salle.

Scander. Exécuter un trait de manière à en distinguer les temps de chaque mesure, les diverses articulations, tant en marquant les coulés, les piques, que les divers rhythmes provenant de la progression linéaire ou ternaire des notes.

Scène. Division du poëme dramatique, déterminée par l'entrée d'un nouvel acteur. On divise une pièce en actes, et les actes en scènes.

Dans les scènes à plusieurs personnages, le chant doit avoir autant de caractères différents qu'il y a d'interlocuteurs. Il faut rendre dans les scènes, non-seulement le caractère de la passion qu'on veut peindre, mais celui de la personne qu'on fait parler. Ce caractère s'indique en partie par le genre de voix qu'on approprie à chaque rôle ; car le tour de chant d'un ténor est différent de celui d'une basse. On met plus de gravité dans les chants de bas dessus, et plus de légèreté dans ceux des voix plus aiguës. Mais outre ces différences, le compositeur vraiment habile en trouve d'individuelles qui caractérisent ses personnages.

Seconde. Intervalle d'un degré conjoint ; ainsi, les marches diatoniques se font toutes sur les intervalles de seconde.

On distingue quatre sortes de seconde, 1° la seconde majeure formée d'un ton entier, soit majeur, soit mineur ; 2° la seconde mineure, formée d'un demi-ton ; 3° la seconde augmentée, formée d'un ton et demi ; 4° enfin, la seconde minime qui appartient au genre enharmonique, et ne peut pas être employée dans la musique.

Scherzando, en badinant. Ce mot italien désigne une exécution légère et badine.

Scherzi musicali, Plaisanteries musicales. L'art de plaisanter savamment en musique a toujours été un des priviléges des hommes de génie. Parmi les charmants badinages enfantés par la verve des compositeurs, il faut citer particulièrement le caprice de Marcello, les canons burlesques du P. Martini, les fugues trillées de Porpora, etc.

Scherzo, Badinage. On donne ce nom à un morceau de musique de peu d'étendue et d'un style léger et badin. Le Scherzo est assez souvent un menuet d'un caractère plus bizarre que celui des menuets ordinaires.

Schisma. C'est le nom d'un petit intervalle qui n'est pas usité dans la musique pratique, mais qu'on emploie dans la science canonique.

Schænion. Morceau de musique des anciens Grecs, d'un caractère doux.

Schofar. Instrument des Hébreux fait avec la corne d'un bélier ou d'un bœuf, et dont le son très-éclatant servait à annoncer les cérémonies du culte divin.

Schryari Sorte d'instrument à vent en usage il y a quelques

siècles, dont la structure ressemblait à celle de la cornemuse, si ce n'est qu'il était ouvert dans la partie inférieure.

Sciolto, délié, affranchi, libre. Ce mot, placé sous un trait de musique, indique que les notes doivent en être détachées.

Contrapunto sciolto, Canone sciolto. Contre-point, canon affranchi des règles strictes que l'on a imposées à ces sortes de compositions.

Sclah. C'est une opinion à peu près générale, que ce mot hébraïque, qui se trouve si souvent dans les psaumes, a une signification musicale, sans cependant qu'on puisse déterminer quel est son véritable sens. Les uns croient que c'est notre *da capo* ou le signe de la *reprise*, d'autres prétendent que cette expression indique un changement de ton ou de temps, un silence, etc.

Scolies. Chez les anciens Grecs on appelait ainsi les chansons dithyrambiques. Dans la suite on donna ce nom aux chansons morales.

Scordatura. Ce mot italien ne peut se traduire en français que par *désaccordement*, qui n'est pas reçu dans notre langue ; il signifie l'action de désaccorder un instrument à cordes. Comme rien de faux n'est admis en musique, ce *désaccordement* consiste à donner à l'instrument un accord qui, sans être faux, n'est cependant pas celui qui lui convient et qu'on lui donne de coutume. La scordatura se pratique pour étendre les limites de l'instrument, ou faciliter certaines positions que l'accord ordinaire ne permet pas de prendre, et produire par leur moyen des effets nouveaux et extraordinaires.

Sdrucciolo, Enharmonique. Cette expression italienne indique la manière de glisser enharmoniquement avec la voix sur quelques sons. Cet agrément est particulièrement employé dans le cantabile. Mais on doit, pour qu'il produise un effet attrayant, n'en faire usage que de la tonique à la quarte, et ce qui est encore plus convenable, de la quarte à la tonique. On peut encore s'en servir en passant d'un son à celui qui le précède immédiatement dans l'échelle musicale ascendante, par exemple, de l'octave à la septième mineure, et de la quinte à la quarte mineure.

Second. Épithète qui, entre deux parties ou voix égales, indique la plus basse, comme *second violon*, seconde viole.

Segue (suit). Cette expression italienne, placée au bas d'une

page ou entre deux morceaux de musique, indique qu'on doit continuer à exécuter ce qui suit sans aucune interruption.

Seguidille, en espagnol Seguidilla. Air de chant et de danse fort en usage en Espagne. La mesure en est à trois temps, et le mouvement animé. Cet air est moins étendu que le bolero et le fandango, dont il a le caractère. C'est, à proprement parler, une chanson. La ritournelle se fait entendre au commencement et même au milieu de chaque couplet, ou *estribillo*.

Segno, Al segno, Au Signe. Ces mots signifient que l'on doit reprendre le morceau à partir du signe indiqué.

Sémeiographie. La sémeiographie musicale, ou description des signes, comprend : la portée, les clefs, les notes, les silences, les accidents, les points d'orgue, les points d'arrêt, les signes d'agrément, les barres et l'orthographe musicale.

Sementerion. Instrument de percussion des Grecs, qui consistait en une planche sur laquelle on frappait avec un marteau.

Semi. Cette expression latine, qui signifie demi, s'ajoute à plusieurs mots, comme *semi-brève*, *semi-minime*, etc.

Sensibilité. Disposition de l'âme qui inspire au compositeur les idées vives dont il a besoin, à l'exécutant la vive expression de ces mêmes idées, et à l'auditeur la vive impression des beautés et des défauts de la musique qu'on lui fait entendre.

Septième. Intervalle dissonant de sept degrés. Il y a trois sortes de septièmes, la septième *mineure*, la septième *majeure* et la septième *diminuée*.

Septuor. Composition à sept parties obligées.

Le septuor vocal est toujours accompagné par l'orchestre ou le piano. Le septuor instrumental se borne aux sept instruments pour lesquels il est composé.

Nous possédons d'excellents septuors de Beethoven, de Kalkbrenner, etc.

Sérénade. Les sérénades sont des concerts donnés la nuit en plein air. Aussi l'etymologie de ce mot semble-t-elle venir du mot italien *sereno*. Il y a peu de conditions essentielles pour la composition des morceaux exécutés en sérénade On peut cependant dire que l'on a généralement choisi des mélodies tristes et langoureuses, de nature à laisser la personne à qui on offrait cet hommage dans un vague demi-sommeil, qui lui permettait à peine dans cette occasion de distinguer la réalité du rêve. Les tons bémolisés, surtout ceux de *mi* et de *la*, dont la

douce harmonie s'accorde bien avec le mystère dont les exécutants cherchent d'ordinaire à s'environner, seraient heureusement employés.

La véritable patrie de ces concerts nocturnes, c'est l'Espagne et l'Italie. Voilà où il faut chercher l'origine de la sérénade. Elle se plaisait surtout dans les chaudes contrées, où la nuit est l'instant de toutes les intrigues d'amour. A Venise, les gondoliers ont conservé les traditions de la sérénade dans les barcarolles que la nuit ils font entendre sur les lagunes. Un modèle de ce genre de morceau est la sérénade de Donizetti dans l'opéra *Don Pasquale*.

Serinette. Très-petit orgue à cylindre, qui joue des airs sans accompagnement, et qui sert à l'éducation musicale des serins.

Serpent. Instrument à vent que l'on embouche par le moyen d'un bocal. Le serpent est un cornet replié pour le rendre moins long, et pour que les doigts puissent atteindre les trous qui en règlent l'intonation. Ses replis et sa forme lui ont fait donner le nom de serpent.

On se sert de cet instrument dans les églises pour soutenir le chœur, et dans les musiques militaires pour exécuter avec le trombone la partie de contre-basse.

Sextuor. Composition à six parties obligées.

Le sextuor vocal est accompagné par l'orchestre ou le piano. Le sextuor instrumental se borne toujours aux six instruments pour lesquels il est composé.

Boccherini a écrit des sextuors pour flûte, deux violons, viole et deux violoncelles. Les sextuors pour deux clarinettes, deux cors et deux bassons, sont d'un bon effet. Les sextuors de H. Bertini sont les plus beaux de la nouvelle école.

Si. Note de musique que les Allemands désignent par la lettre *h*, lorsqu'elle est sans altération, et par la lettre *b*, lorsqu'elle est altérée d'un bemol. C'est le septième degré de notre échelle musicale dans le mode majeur, et le second dans le mode mineur. Il porte accord parfait diminué, et s'emploie en harmonie dans les deux modes, en suivant toujours une marche différente.

Si. Septième syllabe du solfége moderne.

Siamois (Musique chez les). Les Siamois paraissent avoir fait plus de progrès dans la musique que les autres nations de l'Asie. Leurs mélodies, généralement vives et brillantes, ne sont pas dépourvues de charme, même pour l'oreille exercée

d'un Européen. Il y a beaucoup de douceur, d'agrément et de simplicité dans la musique des Siamois. Elle diffère de celle des autres nations orientales barbares, en ce qu'elle est en général dans le mode mineur. Le but des musiciens siamois est de toucher le cœur, d'intéresser l'esprit et d'exciter les passions. Pour y parvenir, ils ont plusieurs espèces d'airs, qu'ils emploient selon l'effet qu'ils cherchent à produire. Leurs morceaux de musique sont en très-grand nombre.

Signes. Ce sont en général les divers caractères dont on se sert pour noter la musique.

Silence. Nom générique des signes qui correspondent aux différentes valeurs des notes, et marquent l'interruption des sons pendant toute la durée de ces mêmes valeurs. Le silence d'une *ronde* se nomme *pause*, et se marque par une petite barre horizontale; celui d'une blanche, *demi-pause*, et se figure de même, à cela près d'une légère différence de position. Le silence d'une noire s'appelle soupir, celui d'une double croche quart de soupir, ainsi de suite.

Simple. Dans la musique, tout double ou composé a son *simple*, et tout simple a son double ou composé, comme contre-point simple ou double, fugue simple ou double, etc.

Sirvente. Sorte de poésie ancienne des troubadours et des trouvères, ordinairement satirique, et qui est presque toujours divisée en strophes ou couplets destinés à être chantés. (Voyez Troubadour.)

Sistre. Instrument de percussion. Il est ovale et fait d'une lame de métal sonore, dont la circonférence est percée de divers trous opposés, par lesquels passent plusieurs baguettes de métal. On agite le sistre en cadence pour lui faire rendre un son. Cet instrument est employé dans la musique militaire.

Sociétés de musique. C'est surtout en Allemagne que les sociétés de musique ont pris un grand développement. La musique n'est cependant pas innée chez le peuple allemand, comme on le croit généralement en France. Elle est plutôt le résultat de l'éducation primaire et du protestantisme. Les enfants des deux sexes prennent chaque jour deux leçons de chant dans l'école publique, qu'ils aient de la voix ou non.

Il n'est pas une ville en Allemagne, si petite qu'elle soit, qui n'ait au moins sa société dirigée par un amateur distingué, ou par un maître de l'école primaire. Ces sociétés se composent de

jeunes gens et de jeunes personnes dans la fleur de l'âge. Comme on se cotise pour couvrir les frais de l'établissement, chaque membre, homme ou femme, paye un nombre égal de florins par an. Ce fonds sert à acheter de la musique, à payer les copies, le salon où l'on s'assemble, et mille autres choses qui sont à la disposition du directeur.

On se réunit une ou deux fois par semaine, et l'on s'exerce à chanter des chœurs et des oratorios. Les sociétés composées seulement d'hommes chantent des quatuors sans accompagnement. Souvent la société est forte de trois ou quatre cents membres. Alors les fonds sont considérables; les soirées et les bals plus nombreux. Chaque nouveau membre y entre par ballottage et après avoir subi un examen; car s'il n'a pas une voix distinguée, il faut au moins qu'il soit bon musicien, et qu'il sache lire *prima vista*. Pour ceux qui ont de la voix, on est plus indulgent, mais on leur enseigne à part des *soli*.

De temps en temps les différentes sociétés se réunissent, soit pour exécuter un grand oratorio au théâtre, soit pour chanter au bénéfice des malheureux. A Francfort, par exemple, le maître de chapelle n'a qu'a donner un ordre, et toutes les sociétés de chant se réunissent au théâtre avec les chœurs, et composent un ensemble d'environ six à sept cents personnes. On voit alors de jeunes bourgeoises rivaliser de voix et de beauté avec les premières artistes; car celles-ci ont toujours soin de s'habiller en simples bourgeoises. Il en est de même des sociétés instrumentales, où les amateurs viennent une fois par semaine pour exécuter les symphonies de Beethoven et de Mozart. Il faut entendre la marche triomphale de *Titus* de Mozart, exécutée à Francfort, sous la direction de M. Guhr, maître de chapelle, par trois cents amateurs, cinquante musiciens de l'orchestre du théâtre, cent de la ligne, et cinquante de la garnison autrichienne, tout cela après une seule répétition. On ne se figure pas l'effet produit par ces masses vocales et instrumentales. Qu'on se représente M. Guhr faisant exécuter la création de Haydn par sept cents voix et trois cents musiciens. Il ordonne, et le lendemain une répétition a lieu dans l'église Sainte-Catherine, le surlendemain on assiste à la représentation.

Tous les printemps on donne des fêtes musicales à Heidelberg, Dusseldorf, Trèves, et autres villes au bord du Rhin, où six à sept cents chanteurs et cantatrices se réunissent pour exécuter

de la musique sévère et religieuse. Un grand compositeur dirige ordinairement les chœurs et l'orchestre, et les premiers artistes se chargent des soli. Les chanteurs font souvent des voyages de trente à quarante lieues, et les habitants de la ville s'engagent à leur donner l'hospitalité.

Solfége, Solfier. On nomme solfége, ou plutôt solféges, tout recueil d'exercices, d'études ou d'airs disposés le plus ordinairement dans un ordre progressif, et destinés à être *solfiés*, c'est-à-dire chantés, en prononçant les syllabes qui servent de dénomination aux notes. Le nom de solfége s'applique également aux livres élémentaires qui enseignent les principes de la musique en général, et qui contiennent des leçons pour exercer les élèves à solfier. Toute bonne éducation musicale doit commencer par une longue pratique des solféges, soit qu'on se borne à l'étude du chant, soit qu'on se borne à apprendre à jouer d'un instrument quelconque; car il n'y a rien de comparable aux exercices de solmisation pour acquérir le sentiment de la mesure et la justesse de l'intonation. Presque tous les peuples de l'Europe, hors les Allemands, emploient pour solfier les syllabes correspondantes aux sept notes de la gamme de Guido d'Arezzo, si ce n'est qu'ils remplacent la première syllabe du premier degré *ut* par cette autre *do*, comme moins sourde et plus douce à prononcer. M. A. Panseron, professeur au Conservatoire de musique de Paris, a composé des solféges qui sont généralement adoptés dans l'enseignement.

Son. Le son n'est point un corps ou un être matériel, mais seulement une propriété d'autres corps, notamment de l'air qui le produit sous l'influence des agents qui le font entrer en vibration; car on sait qu'il n'y a pas de son possible dans le vide. L'on sait de même que toute espèce de son est incontestablement déterminée par la vibration des corps élastiques, et que son plus ou moins grand caractère d'unité dépend du nombre plus ou moins grand de ces vibrations. L'air n'est pas le seul véhicule du son, quoiqu'il en soit le plus ordinaire, et l'on sait, même depuis Descartes, qu'il se transmet plus rapidement par le moyen des liquides que par celui des gaz et des fluides. La transmission par ces derniers, notamment par l'air, est surtout bien moins rapide que par les solides, tels que le bois, le fer par exemple.

Le son se propage dans l'air par une suite de vibrations ou

plutôt d'ondulations concentriques qui vont toujours en s'étendant à mesure que le son faiblit et se fait entendre, néanmoins, dans un plus vaste espace. Le son, comme la lumière, se réfléchit aussi en faisant l'angle de réflexion égal à celui d'incidence, et quelque dissemblables que paraissent ces deux corps, peut-être ces diverses propriétés d'un même corps, ou plutôt ces deux effets différents d'une même et première cause ne sont pas la seule analogie qui existe entre eux.

Les nuances des sons varient à l'infini, comme le nombre des vibrations qui les produisent. On nomme intervalle le rapport d'un son à un autre, ou plutôt le rapport entre les nombres de vibrations qui produisent ces sons. Les intervalles prennent différents noms, relativement au nombre de sons qui se trouvent entre ceux que l'on compare. On les nomme *seconde tierce*, *quarte*, *quinte*, *sixième*, *septième*, *octave*, quand les sons composés se suivent immédiatement, ou quand l'oreille peut intercaler 1, 2, 3, 4, 5, 6 sons intermédiaires.

Le mot bruit, pris quelquefois pour synonyme de son, est spécialement consacré à caractériser, en fait de sons, tous ceux qui ne sont pas ce qu'on nomme musicaux proprement dits.

Son de voix, Ton de voix. Ces deux expressions, synonymes en ce qu'elles expriment les affections caractéristiques de la voix, ont cependant entre elles des différences considérables. Le son de voix est déterminé par la construction physique de l'organe ; il est doux ou rude, agréable ou désagréable, etc. Le ton de voix est une inflexion déterminée par les affections intérieures que l'on veut peindre. Il est, selon l'occurrence, impérieux ou soumis, fier ou humble, vif ou froid, sérieux ou ironique, triste ou gai.

Sonate. La sonate, du mot italien *suonare*, sonner, qui s'appliquait autrefois au jeu des instruments à vent, est une pièce de musique instrumentale, avec accompagnement de violoncelle ou de viole soutenu. Elle prend le nom de trio, quand elle est accompagnée par un troisième instrument. La sonate se compose ordinairement de deux ou trois morceaux : 1° allegro, 2° adagio, 3° rondo ou presto. Toutefois Sébastien Bach a composé des sonates à quatre et même cinq morceaux, qui ont obtenu longtemps un grand succès.

La sonate se rapproche du concerto et de la fantaisie, en ce sens qu'elle est à proprement parler une véritable étude, un

exercice, et presque toujours fort difficile pour un seul instrument. Quelque resserré que soit le cadre dans lequel se renferme cette composition musicale, un harmoniste habile peut y jeter des effets d'une certaine puissance; il doit même s'attacher à tempérer la sévérité un peu pédagogique du genre par de gracieuses mélodies, des thèmes originaux et des accompagnements variés.

La sonate demande à être jouée avec une irréprochable précision; elle ne souffre ni broderies, ni périphrases, ni aucun de ces traits brillants, mais parasites, désignés dans l'école sous le nom de *fioritures*. MM. Baillot et Listz ont donné des modèles d'exécution, le premier dans les sonates de Tartini et de Viotti, le second dans celles de Beethoven, admirables chefs-d'œuvre où se retrouve tout entier, avec autant d'éclat que d'élévation et de profondeur, le génie du créateur des *symphonies*.

Presque tout le dix-huitième siècle fut l'esclave de la sonate, et chacun connaît la boutade que ce culte exclusif pour une idole maintenant tombée, inspira à Fontenelle. De notre temps, M. Fétis, parodiant l'exclamation comique de l'ingénieux auteur de la *Pluralité des mondes*, a pu dire : Sonate, où es-tu? Et de fait, la sonate est morte, morte à petit bruit, sans funérailles; sans oraison funèbre.

Les meilleures sonates pour le piano sont de Ch. Emmanuel Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Clementi, Dusseck et Hummel. Tous les artistes connaissent les sonates de Sébastien Bach pour clavecin et violon. Krumpholtz a fait pour la harpe ce que Clementi avait fait pour le piano. Corelli, Tartini, Locatelli, Leclair, Viotti, Baillot, Pleyel et Kreutzer ont écrit d'excellentes sonates de violon. Francischello et Duport ont également laissé sous le même titre des études fort utiles pour le violoncelle. Les sonates à instruments à vent sont rares et peu estimées. Il faut cependant en excepter celles de Krommer et du savant et regrettable Reicha.

Sons antiphones. Ce sont ceux qui, à la distance d'une ou plusieurs octaves, font consonnance entre eux.

Sourdine. Petit instrument de bois, que l'on enchâsse sur le chevalet du violon, de la viole ou du violoncelle, pour en intercepter les vibrations et en diminuer par conséquent le son. La sourdine, en affaiblissant les sons, change leur timbre et leur donne un caractère sombre et mélancolique.

Stretto. Mot italien qui signifie étroit, serré. Il se rapporte au mouvement d'un morceau de musique, et indique une marche plus serrée, plus rapide que celle que l'on suivait déjà.

Strophe. Couplet ou stance d'une ode ou d'une pièce de vers lyriques, dont le sujet est noble.

Suède (De la musique en). L'art musical est considéré par les Suédois comme une partie importante de l'éducation, surtout parmi les femmes. Les professeurs de musique jouissent de beaucoup de considération, et sont accueillis avec honneur dans les classes les plus élevées de la société. Dans les montagnes, les bergers suédois se servent d'une espèce de longue trompette faite d'écorce de bouleau, qu'ils appellent *mir*. Cet instrument, qui a quelquefois quatre pieds de long, rend un son très-perçant, et dans un temps calme il peut être entendu à une grande distance. Quoique le son de cette trompette soit très-fort, et destiné à éloigner les bêtes sauvages, il n'est pas désagréable.

Malgré leur goût pour la musique, les Suédois n'ont jamais manifesté de génie pour cet art. Il y a un théâtre à Stockholm, mais on n'y représente que des opéras italiens ou français. Cette capitale possède une académie de musique fondée en 1772 par Gustave III.

Suite. Nom que l'on donnait autrefois à une collection de morceaux de musique pour clavecin, que nous appelons sonate. La plupart de ces suites contenaient des airs de danse précédés par l'*allemande*. Les *suites* de Handel traverseront les siècles, à cause des belles fugues dont elles sont enrichies et qui sont des modèles dans ce genre.

Symphoniaste. Compositeur de plain-chant. Ce terme est devenu technique, depuis qu'il a été employé par l'abbé Lebœuf.

Symphonie. Pièce divisée en trois ou quatre morceaux composés pour un orchestre.

La symphonie commence le plus souvent par une courte introduction d'un mouvement lent, qui contraste avec la vivacité, l'éclat, la véhémence, l'entraînante rapidité du premier allégro qu'elle prépare. Vient ensuite un andante varié, un cantabile ou un adagio suivi d'un menuet; un rondo vif et brillant, un finale plein de mouvement et de vigueur, terminent cet œuvre, un des plus importants en musique. Rien qui émeuve, qui entraîne comme une belle symphonie, traduisant avec des gradations habilement ménagées toutes les nuances du sentiment.

Au dix-huitième siècle, Corelli, Geminiani, Vivaldi, en composant leurs *concerti grossi*, avaient ouvert la carrière de la symphonie. Mais malgre l'incontestable talent de ces virtuoses celèbres, ce genre de composition présentait encore toutes les imperfections d'un premier essai. Il lui restait à acquérir une forme plus originale, à prendre un essor plus vigoureux, plus hardi. Haydn lui donna une vie nouvelle, l'anima du souffle ardent de son génie, l'eleva, en un mot, à un haut degré de perfection. Ses symphonies sont d'admirables chefs-d'œuvre, qui ont toujours d'irrésistibles séductions même pour les oreilles les moins familiarisées avec les délicatesses de l'art.

Mozart et Beethoven ont fait aussi des symphonies qui sont des créations sublimes, et où l'on retrouve cette verve, cette abondance d'idées, cette fécondité inepuisable, cette varieté de style et de coloris qui distinguent ces grands compositeurs. Mendelsohn doit être encore cite de nos jours comme un des meilleurs compositeurs dans ce genre de composition qui exige à la fois de l'habileté, de l'inspiration et une science profonde.

Bien qu'elle n'ait abordé le genre de la symphonie que longtemps après l'Italie et l'Allemagne, la France a dejà obtenu de brillants succès sous ce rapport. Une des illustrations de l'école française, un de nos premiers compositeurs dramatiques, Méhul a fait des symphonies, qui ne sont pas un de ses moindres titres de gloire. Et de nos jours, celles de M. Berlioz brillent par des effets nouveaux, par la hardiesse de la conception, par une instrumentation habile et savante. H. Bertini a aussi fait une symphonie remarquable, qui a éte exécutée pour la première fois dans un concert de la *France musicale.*

Depuis quelques annees, le Conservatoire a travaillé avec succès à populariser chez nous les symphonies des grands maîtres. Ces œuvres remarquables ne pouvaient avoir de meilleurs interprètes que la societé des concerts.

Symphonie caractéristique. Cette composition se propose pour but la peinture de quelque caractère moral, comme le *distratto* de Haydn, ou de quelque phenomène physique, par exemple, la tempête, l'incendie.

Symphonie concertante. Morceau concerté pour plusieurs instruments obliges avec accompagnement d'orchestre.

Syncope. Prolongement sur le temps fort d'un son commencé sur le temps faible. Ainsi toute note *syncopée* est à contre-

temps, et toute suite de notes syncopées est une marche à contre-temps.

Synnemenon. Nom du troisième tétracorde de l'ancien système grec.

Synnemenon diatonos. C'était dans l'ancienne musique grecque le nom qu'on donnait à la corde *paranète synnemenon*.

Syringes. C'est le nom d'une des cinq parties principales formant le chant qu'on exécutait dans les jeux pythiques.

Syzygia. C'était dans l'ancienne musique une union consonnante de sons.

Synophie. C'était dans l'ancienne musique la conjonction de deux tétracordes, au moyen de laquelle la quatrième corde d'un tétracorde devenait en même temps la première du tétracorde suivant.

Système. (Voyez Théorie.)

T

T. Cette lettre, écrite alternativement avec *s*, signifie *tutti*, et alors *s* signifie *solo*. Quand *t* est réuni à *s*, comme *ts*, cela veut dire *tasto solo* (à touche seule).

Table d'harmonie. C'est dans les clavecins, les pianos, les harpes, une planche de sapin assez mince qui sert de couverture à l'espèce de caisse destinée à recevoir l'air agité par les vibrations des cordes, et à augmenter ainsi la sonorité de l'instrument. Le dessus du violon, de la viole, du violoncelle, de la contre-basse, de la guitare, est une table d'harmonie.

Tacet. Ce mot latin s'écrit dans la musique pour indiquer le silence d'une partie pendant l'exécution d'un morceau.

Taille. Nom que l'on donnait autrefois en France à la voix de ténor. On dit encore *basse-taille*, qui signifie *ténor* grave.

Tambour. C'est un des instruments militaires les plus anciens. Il était en usage chez tous les peuples de l'antiquité, excepté chez les Grecs et les Romains, qui le remplaçaient par les *timbales* et par la *buccine*. Les premiers Francs ne connurent que l'usage du clairon.

Le tambour a été importé en Europe par les Sarrasins et par les Maures. Les Allemands, les Anglais, les Italiens et les Espagnols s'en servirent ensuite les premiers; il n'apparaît en

France qu'en 1347, lors de l'entrée d'Edouard III, roi d'Angleterre, à Calais. C'est à partir de cette époque qu'on a créé des *tambours* dans l'infanterie, et que l'usage de la caisse s'y est introduit avec rapidité.

Avec cet instrument on bat le *rappel* ou la *générale*, pour réunir les corps; la *retraite*, pour annoncer, le soir, l'heure de rentrer à la caserne, et sur le champ de bataille, la fin d'un combat; la *charge*, pour marcher en avant et contre l'ennemi, attaquer une position, un fort, une redoute, un village. Les autres batteries de caisse sont la *diane*, la *breloque*, autrefois appelée *fascine*, parce qu'elle servait à avertir les travailleurs; le *roulement*, aux *champs*, au *drapeau*, l'*assemblée*; le *ban*, qui se bat à l'entrée des troupes, dans les places où elles vont tenir garnison, ou pour recevoir un officier à la tête destroupes.

Tambour gros, vulgairement appelé grosse Caisse ou simplement Caisse. C'est un tambour d'une grande dimension, que l'on emploie dans la musique militaire, et dont les frappements réguliers marquent la mesure et le rhythme. Rossini et les musiciens de son école ont introduit le gros tambour dans les finales et autres morceaux d'opéra.

Tambour roulant, ou Caisse roulante. Tambour du diamètre des tambours ordinaires, mais plus haut de la moitié environ. Ce tambour s'emploie dans la musique militaire. Le son qu'il rend est fort doux.

Tambourin. Espèce de tambour moins large et plus long que le tambour ordinaire, sur lequel on bat avec une seule baguette, et qu'on accompagne ordinairement avec une petite flûte pour faire danser les villageois.

Tambour de basque. On désigne ainsi une sorte de petit tambour qui n'a qu'un fond de peau tendue sur un cercle de bois, autour duquel il y a des plaques de cuivre et des grelots, et dont on joue avec le bout des doigts ou en l'agitant. Les Bohémiens s'en servent en dansant leurs sarabandes. Quelques commentateurs prétendent que Marie, sœur de Moïse, frappait un semblable tambour en chantant le cantique de joie du 15e chapitre de l'Exode.

Tamtam. Instrument de musique à percussion, originaire des Indes orientales ou de la Chine. Il se compose d'un large plateau de métal, sur lequel on frappe avec un marteau ou avec une forte baguette garnie d'un tampon de peau. Le son qui en

résulte est d'un caractère lugubre. Il a d'abord une très-grande force, qu'il perd ensuite dans des vibrations prolongées. Ce son étrange, qui réveille un sentiment de terreur, ces vibrations lentes et continues sont dus à la combinaison des métaux dont l'instrument est forgé, et plus encore à la manière dont il est trempé. L'analyse de plusieurs tamtams venus d'Orient a fait reconnaître qu'il entre dans la composition de cet instrument quatre parties de cuivre jaune et une partie d'étain mêlée d'un peu de zinc, selon les uns, et sans aucun mélange, suivant d'autres. Quant à la trempe, elle se pratique en sens inverse de la manière dont on s'en sert ordinairement avec les autres métaux, c'est-à-dire que le refroidissement, au lieu d'être subit, s'opère par gradation et très-lentement. Le tamtam, fort en usage chez les Orientaux, ne s'emploie chez nous que bien rarement, avec beaucoup de réserve, et seulement dans la musique funèbre, ou dans certaines scènes de musique dramatique destinées à produire des effet d'un caractère sombre et terrible.

Topon. Gros tambour en usage dans les Indes Orientales, qu'on frappe avec le dos de la main.

Tarantelle. Air de danse napolitain, d'un caractère gai, en mesure à 6/8, et d'un mouvement vif. La tarantelle est ordinairement accompagnée de tambour de basque.

Tarentisme. Le charlatanisme, qui pénètre partout, a voulu faire de la musique un remède universel. C'est à ce charlatanisme qu'il faut attribuer la fable de l'efficacité de la musique contre la morsure de la tarentule. Le tarentisme est le nom de la maladie singulière attribuée à la piqûre de cetinsecte, espèce d'araignée qui se trouve en Italie, etparticulièrement dans la Pouille.

Baglivi, célèbre docteur italien, parle d'une femme mordue par la tarentule. Elle fut mordue dans une cave, mais elle ne sentit pas cette morsure à l'instant, et elle revint chez elle sans s'en être aperçue. L'après-midi, il lui vint à la jambe une petite tumeur, grosse comme une lentille, accompagnée de défaillance. Elle se jeta sur un lit et commença à trembler si fort, que deux hommes vigoureux pouvaient à peine la tenir. Elle sentit ensuite des douleurs aux mains et aux pieds. On alla chercher un médecin qui fit ouvrir la tumeur et employa quelques emplâtres; ce remède ne produisit aucun effet. Les parents, soupçonnant d'abord que leur fille avait été mordue de la tarentule, envoyèrent chercher des musiciens. Ceux-ci essayèrent

d'abord deux ou trois airs sans le moindre résultat; mais au quatrième, la malade parut attentive. Ensuite elle commença à danser d'une manière si extravagante et avec tant de vigueur et de rapidité, qu'elle fut bientôt délivrée de tout mal. Depuis cette guérison, ajoute Baglivi, elle jouissait de la meilleure santé.

Malgré l'opinion de Baglivi et d'un grand nombre d'auteurs anciens qui ont écrit sur le tarentisme, on ne croit plus maintenant à l'origine de cette maladie. L'opinion actuelle des médecins est tout en faveur de l'innocuité de la piqûre de la tarentule.

Tasto solo (à touche seule). Mots italiens qu'on écrivait autrefois dans la partie de l'organiste, pour lui faire connaître qu'il ne devait pas accompagner la basse par les accords de la main droite.

Taun. Instrument en usage sur les côtes de la Barbarie.

Téléphonie ou Télégraphe musical. En créant une *langue universelle*, M. Sudre a voulu réunir plusieurs avantages; il a voulu former un mode de communication capable d'exprimer toutes nos idées; il a voulu que la nouvelle langue fût susceptible d'être rendue par des *sons*, par des caractères, par des *gestes*; qu'elle pût servir, soit à communiquer de près, soit à transmettre les idées rapidement au loin; qu'elle pût à volonté être employée, ou pour communiquer sans mystère, ou pour établir des communications secrètes; enfin que le système des sons ne fût pas susceptible, comme la prononciation des langues parlées, de changer successivement avec le temps, mais qu'il fût de sa nature inaltérable.

Voilà le résultat. Quand au moyen, il consiste à donner aux sept notes de la musique une valeur équivalente à peu près à celle des signaux configurés par les branches du télégraphe. De plus, l'invention de M. Sudre a sur celle des frères Chappe l'avantage d'être perceptible par trois sens au lieu d'un seul, à savoir par l'ouïe au moyen des sons, par la vue au moyen des signaux fournis par les doigts et correspondant aux notes, enfin par le toucher, au moyen de ces mêmes signaux rendus sensibles par le contact.

M. Sudre a aussi inventé un nouvel instrument monstre à air comprimé, ayant la faculté de porter le son à deux lieues de distance. Cet instrument, à l'usage des armées de terre et de mer, présente les ressources les plus importantes pour trans-

mettre, pendant la nuit ou en temps brumeux, et toujours au moyen de la téléphonie, des ordres d'un corps d'armée à un autre, d'un vaisseau à un autre vaisseau.

Tempo di marcia, Mouvement de marche. Ordinairement *allegro maestoso.*

Tempo di minuetto, Mouvement de menuet. Autrefois c'était un mouvement modéré, propre à l'air de danse du même nom. Peu à peu ce mouvement s'est accéléré, et maintenant il est en général très-rapide.

Temporiser. Ceux qui accompagnent et ceux qui dirigent sont souvent obligés, pour seconder le chanteur ou le concertiste, de s'écarter de l'exacte observation de la mesure et d'allonger ou abréger la justesse du temps. Cette manière de procéder s'appelle en italien *temporiser.*

Temps fort. C'est le nom que l'on donne à la partie la plus sensible de la mesure, par opposition à celle qui est la moins sensible, et qu'on appelle temps faible. Dans la mesure à deux temps, c'est le premier qui est fort ; dans la mesure à trois et à quatre temps, le premier et le troisième sont forts.

Temps, Mesure. La mesure est la division des sons en espace de temps égaux, et on l'indique au moyen d'une ligne appelée *barre*, qui traverse la portée. Le signe qui se trouve marqué immédiatement après la clef, et les dièses ou bémols dont elle peut être armée, qualifient doublement la mesure, en indiquant 1° en combien de parties elle est divisée; 2° de quelle valeur de notes chacune de ces parties est formée.

On distingue deux sortes de temps ou mesures, les *mesures paires* et les *mesures impaires*. Les mesures paires sont celles qui se divisent en deux ou quatre parties, comme la mesure de deux noires, etc. Les mesures impaires sont celles qui se divisent en trois parties, comme la mesure de trois croches, la mesure de neuf noires, etc.

Tempus imperfectum. Nom ancien de la mesure à temps pairs, où une brève avait la valeur de deux semi-brèves

Tempus perfectum. C'est ainsi qu'on appelait autrefois la mesure à temps impairs, où la brève valait deux semi-brèves.

Tempus vacuum. C'était, dans l'ancienne musique, le silence que l'on pratiquait dans certaines mélodies, lorsque le vers final manquait d'une syllabe, afin de conserver un mouvement égal dans la mesure.

Tempérament. Dans le système moderne, appelé *tempéré*, on trouve que tous les intervalles ne peuvent pas être pratiqués dans leur justesse parfaite, mais qu'ils perdent tantôt sur un point, tantôt sur un autre, quelque chose de leur acuité ou gravité. En effet, l'expérience nous montre qu'une suite de tierces majeures ou mineures, de quintes et de quartes, accordées avec une justesse rigoureuse, lorsqu'elles arrivent à un terme donné, produisent un son ou trop haut ou trop bas, relativement aux premiers. C'est pour obvier à cet inconvénient que l'on est dans la nécessité d'altérer l'un ou l'autre son, afin de combiner les intervalles d'un mode avec ceux de l'autre; et c'est le résultat de cette opération qu'on appelle *tempérament*.

Teneidos. C'est le nom grec d'un morceau de musique pour la flûte.

Tenue. Note soutenue pendant un certain nombre de mesures.

Terpodium. Instrument appartenant à l'espèce de clavi-cylindre, inventé en 1817 par David Buschmann, de Gotha

Tertia conjunctarum. Nom latin de la seconde corde du tétracorde *synnemenon*.

Tertia divisarum. Seconde corde du tétracorde *dieuzeugmenon*.

Tertia excellentium. Nom latin de la seconde corde du tétracorde *hyperbolacon*.

Ter unca. Nom ancien de la double croche.

Testudo. Nom latin du luth.

Tête. La tête ou le corps d'une note est cette partie qui en détermine la position, et à laquelle tient la queue, quand elle en a une.

Tétracorde. Ce mot grec vient de *tétra*, quatre, et *corde*, corde.

Tétradiapanos. Nom grec. de la triple octave.

Tétraoedios. Les Grecs appelaient de ce nom un morceau de musique composé de quatre strophes, chacune desquelles se chantait dans un ton différent des autres.

Thème. Sujet ou partie mélodique déterminant le caractère de la composition musicale, ou contenant le motif de l'idée principale qui y est exprimée, et à laquelle se joignent ensuite les autres idées accessoires du morceau.

Tétratonon. Nom grec de la quinte augmentée, ou sixte mineure.

Théorie musicale. Le mot *théorie* vient du grec θεωρία (contemplation), et ainsi comprend la partie contemplative, spéculative d'une science ou d'un art. Ce terme est ordinairement pris dans le sens opposé du mot *pratique*.

En musique, il y a deux manières bien tranchées d'envisager la théorie : la première consiste à rechercher comment le son se produit et se propage, et quels sont les rapports des sons entr'eux, c'est la *science de l'acoustique ;* la seconde s'occupe de combiner les sons pour faire éprouver à l'âme une impression de plaisir ou de peine, en d'autres termes pour émouvoir, c'est l'*art musical* proprement dit.

Sans prétendre nier les avantages de l'acoustique et tout en reconnaissant, au contraire, les importantes découvertes réalisées par les travaux des Pythagore, des Euler, des Lagrange, des Chladni, des Savart, des Sauveur, etc., nous pensons que cette branche des connaissances physico-mathématiques doit demeurer le domaine exclusif des savants, et qu'elle n'est rien moins qu'utile au compositeur. C'est donc à tort, suivant nous, que certains maîtres prétendent baser uniquement sur l'acoustique la théorie de l'art musical, et croient devoir entrer en matière par un déluge de démonstrations arithmétiques et algébriques, où il n'est question que de *puissances*, de *racines* et d'*équations :* autant vaudrait, pour un peintre, commencer l'étude de son art par la théorie de la lumière, des couleurs, des droites et des courbes, etc. Encore une fois, tout cela n'est, dans ce cas, qu'un vain et stérile étalage de science : on peut être un habile théoricien, un excellent contre-pointiste, un grand compositeur, on peut être Mozart ou Haydn, Bach ou Palestrina, Gluck ou Beethoven, Meyerbeer ou Rossini, sans connaître les rapports mathématiques des sons, sans savoir, par exemple, que la quinte est dans la proportion de 3 : 2.

Mais en rejetant l'acoustique de l'enseignement purement musical, cet enseignement présente encore deux objets bien distincts et d'un intérêt égal, ou pour mieux dire, dont l'un n'est que le moyen d'arriver à la réalisation de l'autre : nous entendons parler ici de la partie *technique* ou *matérielle*, et de la partie *esthétique* ou *idéale*.

La première étudie les diverses modifications dont le son est

susceptible quant à la hauteur, à la durée, à l'intensité et au timbre; les diverses combinaisons qu'il offre relativement à la succession ou à la simultanéité, c'est-à-dire la *mélodie* et l'*harmonie*. La seconde, qui est l'expression la plus élevée de la théorie, qui en est le résultat, le but, en un mot la mise en œuvre, apprend à faire des préceptes une juste application et des éléments un emploi convenable sous le rapport poétique et philosophique de l'art; c'est elle qui exprime les sensations, qui peint les mouvements de l'âme, aussi bien que les scènes de la nature, c'est elle qui parle ce langage si souple, si varié, si riche et si puissant, dont tous les hommes ont instinctivement l'intelligence.

Enfin la théorie musicale embrasse encore dans sa généralité l'art d'exécuter une œuvre et les procédés d'exécution. La musique a pour interprètes la voix et les instruments; la fabrication de ces derniers constitue donc, à ce titre, l'une des branches les plus intéressantes de la science musicale; mais en général, les individus qui s'y consacrent en font leur spécialité presque exclusive, et se bornent à fournir aux executants les instruments dont ceux-ci ont besoin; voilà pourquoi on ne peut guère admettre l'art du facteur que dans la partie mathématique de la théorie; nous ne laisserons pas d'observer toutefois qu'un bon facteur doit être autant que possible acousticien, musicien et même praticien, afin de découvrir les défectuosités des instruments, et de pouvoir y remédier, ainsi que pour être à même d'inventer des instruments nouveaux.

Quant à l'exécution, son rôle par rapport à la musique est bien plus important encore que ne l'est la déclamation pour la poésie, la littérature et le théâtre. En effet, un livre n'a aucunement besoin d'être récité, ni une pièce d'être représentée : la simple lecture suffit pour mettre le public en communication avec la pensée de l'auteur. Une partition musicale, au contraire, n'est qu'une lettre morte pour la plupart des lecteurs : l'exécution seule peut vivifier l'œuvre endormie et faire subir à l'inerte chrysalide une brillante transformation. Ce n'est donc pas sans motif que l'étude du chant et le jeu des instruments tiennent une si grande place dans la théorie musicale; ils ne viennent toutefois qu'à la suite des démonstrations qui ont pour objet l'*art de composer*. Ainsi que nous l'avons dit en commençant, cet art est des plus difficiles et des plus complexes; il comprend

les *principes élémentaires*, la *mélodie*, le *rhythme*, l'*harmonie*, la *haute composition* (le contre-point et la fugue), l'*instrumentation*, la *coupe et la forme des morceaux*, enfin les différentes espèces de style dont on peut faire usage en tel ou tel cas. A la connaissance de tout ce qui précède se rattachent encore les écrits relatifs à l'art musical sous le point de vue esthétique, historique ou critique. Ainsi, à la considérer dans son ensemble, il n'y a pas de science plus vaste ni plus élevée que la théorie musicale.

Vouloir indiquer ici tous les théoriciens célèbres et les œuvres qui les ont illustrés, ce serait nous engager à donner une histoire complète de la musique. Le très-petit nombre d'ouvrages que l'antiquité nous a transmis sur cette matière prouve qu'à cette époque les considérations spéculatives l'emportaient généralement sur la démonstration pratique. Au moyen âge on commença à tenir quelque compte des définitions, à présenter des règles sur quelques faits isolés et à donner des exemples de leur application. Mais ce n'était encore, à vrai dire, que des ébauches imparfaites. Déjà l'école néerlandaise avait répandu son système, déjà Monteverde avait accompli une révolution par l'emploi de la septième, et posé les bases d'une tonalité nouvelle, sans que la théorie écrite eût fait de bien grands progrès.

Les maîtres servaient de modèles, et l'enseignement oral complétait le plus souvent l'éducation des musiciens. Cependant aux seizième et dix-septième siècles, et déjà même vers la fin du quinzième, on vit paraître quelques ouvrages qui favorisèrent puissamment les études musicales et que l'on peut considérer comme des monuments précieux pour l'histoire de l'art; tels sont les traités de Gafforio, de Zarlino, de Prætorius et autres. Enfin, au dix-huitième siècle, Rameau fit faire un pas immense à la didactique; un grand nombre de savants subirent l'influence de ses idées, et de toutes parts on s'occupa d'approfondir et de perfectionner la théorie musicale. On doit à ce noble élan les travaux de Mattheson, de Marpurg, de Knecht, de Kirnberger, de Sabbatini, de Sorge, de Daube, de Vogler de d'Alembert, de J.-J. Rousseau, etc En 1802, Catel publia à Paris un *Traité d'harmonie*, etc., qui obtint les suffrages des juges les plus compétents. Parmi les écrivains distingués qui marchèrent sur ses traces, il faut citer Berton, auteur d'un *Traité d'harmonie* suivi d'un *Dictionnaire des accords*; un peu plus tard, Reicha

importa en France les doctrines de l'école allemande modifiées par sa haute intelligence. On a de cet excellent maître : 1° un *Traité de mélodie* ; 2° un *Traité d'harmonie pratique* ; 3° un *Traité de haute composition* ; 4° l'*Art du compositeur*. Chérubini publia ensuite un *Traité de contre-point et de fugue*, fruit d'une longue expérience et d'un savoir éprouvé.

Les théoriciens dont nous pouvons nous enorgueillir aujourd'hui sont MM. Fétis, Kastner, Zimmerman, Barbereau, Elwart et quelques autres. Le lecteur sera sans doute curieux de connaître les titres de chacun d'eux à l'estime des savants et des artistes ; voici la liste de leurs principaux ouvrages.

M. Fétis a écrit :

1° Un *Traité de contre-point et de fugue.*

2° Un *Traité théorique et pratique* de l'harmonie.

3° *La Biographie des musiciens.*

4° *La Revue musicale.*

5° Un *Traité de plain-chant.*

Georges *Kastner :*

1° Un *Traité général d'instrumentation*, comprenant les propriétés et l'usage de chaque instrument, précédé d'un résumé sur les voix.

2° Un *Cours d'instrumentation considérée sous les rapports poétiques et philosophiques de l'art.*

3° Une *Grammaire musicale* comprenant tous les principes élémentaires de la musique, la mélodie, le rhythme, l'harmonie moderne et un aperçu succinct des voix et des instruments.

4° Une *Théorie abrégée du contre-point et de la fugue.*

5° Une *Méthode élémentaire d'harmonie appliquée au piano*, suivie d'un aperçu de l'accompagnement et de la transposition.

6° Un *Traité de composition vocale et instrumentale*, ou description détaillée des règles, des formes, de la coupe et du caractère de toute espèce de compositions musicales, accompagnée de notes historiques et critiques.

7° *Manuel du professeur d'harmonie*, ouvrage indispensable pour les professeurs et les élèves.

Zimmerman :

Une *Encyclopédie du pianiste compositeur*, qui consiste en trois parties, savoir :

1° *Une Méthode de piano.*

2° *Des Exercices propres à faire aborder toutes les difficultés de l'école moderne.*

3° Un *Traité d'harmonie, de basse chiffrée, de contre-point et de fugue.*

Barbereau ;

Un *Traité théorique et pratique de composition musicale.*

Elwart :

1° *Etudes élémentaires de la musique*, depuis ses premières notions jusqu'à celles de la composition.

2° Le *contre-point et la fugue appliqués à la composition idéale.*

Sous le rapport purement théorique, l'Allemagne, au dix-neuvième siècle, n'a rien à envier à la France, avec Godfried Weber, Logier, André, Marx, Fink, Schneider, etc., et elle possède en outre une foule d'écrivains distingués qui ont fort ingénieusement approfondi les mystères de l'esthétique musicale.

Pour ce qui est des méthodes particulières de chant ou d'instruments, le nombre en est si considérable que nous devons renoncer à toute citation de cette nature. Nous nous bornerons à observer que des hommes spéciaux et tout à fait compétents n'ayant pas dédaigné d'y appliquer les ressources de leur talent et de leur expérience, tous les enseignements les plus intimes comme les plus importants et les plus élevés y tiennent leur place, et offrent à l'élève des sujets d'étude aussi variés que complets.

Tel est le résumé succinct des matières qui composent la *théorie musicale.* Nous n'en avons indiqué que les principales divisions et subdivisions pour éviter des développements que ne comporte point la nature de cet ouvrage.

Théorbe. Instrument à cordes de la famille des luths, employé autrefois pour l'exécution de la basse continue tant à l'église qu'au théâtre. Le théorbe est plus grand que le luth et a deux manches, l'un pour les cordes qui se doigtent sur le manche, l'autre pour les grosses cordes qui servent pour les basses et qui se pincent à vide.

Le théorbe, instrument favori des dames de la cour de Louis XIV, est maintenant abandonné.

Thésis (en frappant). La partie sensible de la mesure *per thesin* indique surtout au chant ou contre-point où les notes montent du grave à l'aigu.

Tibia. Ancien nom latin des instruments à vent avec des trous, tels que la flûte.

Tibia multisonans. Flûte d'un ton fort, en usage chez les anciens Egyptiens.

Tibia sisticinum. Flûte employée par les anciens dans les funérailles.

Tibiæ bifores et tibiæ conjunctæ. Doubles flûtes.

Tibiæ pares. Espèce de flûte double des anciens, formée de deux flûtes d'une égale grandeur jointes ensemble.

Tibilustrium. C'est le nom de la fête des joueurs de flûte des anciens Romains, qui se célébrait tous les ans, le 15 juin.

Tierce. C'est une des heures canoniales, ou partie de l'office divin, dont les psaumes se mettent en musique et s'appellent *psaumes de tierce.*

Tierce. Intervalle de trois degrés. On distingue trois espèces de tierce, savoir : la tierce majeure, la tierce mineure, et la tierce diminuée.

Tierce de picardie. On appelle ainsi la tierce majeure frappée au lieu de la mineure, à la finale d'un morceau composé en mode mineur.

Timbales. Deux bassins sphériques en cuivre, sur lesquels on adapte des peaux fortement tendues au moyen d'un cercle de fer et de plusieurs écrous, forment l'instrument que nous nommons timbale. En frappant successivement sur l'une e l'autre de ces peaux avec des baguettes, on obtient deux sons très-distincts. Leur différence provient de l'inégalité des bassins. En serrant plus ou moins les écrous du cercle de fer, on parvient à changer le ton des timbales, et dans certains tons on les accorde de manière à ce que la tonique soit à la quarte au-dessous, ou la dominante à la quinte supérieure, ce qui revient au même.

Le roulement de timbale s'exécute par le mouvement alternatif des deux baguettes, en frappant deux coups avec chacune d'elles. Le roulement de timbale produit un effet surprenant dans le *crescendo* et le *forte* d'un orchestre. Il y a quelque chose de mystérieux et de sinistre, s'il est fait pianissimo, ou si les timbales sont voilées.

Timbales. Jeu d'orgue dont les tuyaux sont en bois Il sonne l'unisson du bourdon de seize pieds. En accordant le jeu des timbales un peu plus haut que ceux des bourdons, on obtient

une espèce de tremblement qui ressemble assez au roulement des timbales.

Tintinnabulum. Instrument des anciens, composé d'un certain nombre de cloches.

Tipo, Type. Nom de la corde génératrice du système musical.

Tirade. Nom que l'on donnait autrefois à une suite de plusieurs notes de même valeur, se suivant par degrés conjoints en montant ou en descendant.

Tirana, Tonadilla. Chansons espagnoles qui se chantent et ne se dansent pas. La mesure de ces airs est à trois temps, d'un mouvement un peu lent et d'un rhythme syncopé.

Tira tutto. Registre qui ouvre tous les jeux de l'orgue à la fois.

Toccate. Ancienne pièce de musique écrite pour le clavecin, l'orgue ou le piano. Elle ne diffère de la sonate qu'en ce qu'elle n'est composée le plus souvent que d'un seul morceau.

Toccato. Mot italien dont on fait en français *toquet* ou *doquet*, qui est le nom de la quatrième partie de trompette d'une fanfare.

To ho to. Espèce d'intonation militaire de la trompette, qui produit un effet semblable au son de ces syllabes.

Ton. Ce mot a plusieurs acceptions en musique. Il signifie d'abord un intervalle formé par deux notes diatoniques, comme *do*, *ré*, etc. Dans la seconde acception, il désigne le mode ou la constitution d'une gamme quelconque, avec les signes qui la caractérisent. Enfin, le ton est le degré d'élévation ou d'abaissement d'un instrument, résultant de sa construction et de son accord.

Chaque ton a un caractère particulier. De là naît une source de variétés et de beautés dans la modulation. Faut-il du gai, du brillant, du martial, prenez les tons de *do*, *ré*, *mi*. Faut-il du touchant, du tendre, prenez les tons de *la*, *mi*, *si*.

Tonalité. Propriété de chaque mode musical, qui se manifeste dans l'emploi de ses cordes essentielles. C'est dans ce sens qu'on dit une *fugue tonale*. Le sujet et sa réponse n'excèdent pas les bornes de l'échelle du mode dans cette espèce de fugue, et les cordes qui la caractérisent sont la première, la quatrième et la cinquième.

Tone. Espèce de composition musicale des anciens Grecs,

dans laquelle on exécutait plusieurs syllabes successives sur le même ton.

Tonique. Base ou première note de la gamme du ton. Tous les airs finissent communément par cette note, surtout à la basse.

Toph ou Tof. Ancien instrument des Hébreux, qui, selon quelques auteurs, ressemblait au tambourin.

Torropit. Nom de la guimbarde dans l'Estonie.

Touche. La touche des instruments à archet est la partie supérieure de leur manche, recouverte en ébène, et sur laquelle les doigts appuient les cordes pour varier leurs intonations. Les touches de la guitare sont les petits filets d'ivoire ou de cuivre, incrustés dans le manche, et qui marquent les positions où il faut mettre les doigts pour former les intonations. Les touches du clavier, du piano ou de l'orgue, sont les leviers sur lesquels les doigts agissent pour faire parler les notes.

Tractus. Nom ancien d'un certain air triste qu'on chantait autrefois dans l'Eglise catholique après l'épître, à la place de l'alleluia, en prolongeant la voix en signe de plainte.

Traité. On donne ce nom en musique aux divers ouvrages classiques qui traitent avec méthode de la théorie et de la pratique de la musique en général ou de quelques-unes de ses parties, telles que l'harmonie, le contre-point ou la fugue.

Transition. Passage d'un ton à un autre. L'art de faire succéder agréablement une modulation à celle qui la précède est une des parties essentielles de l'étude de la composition.

Transition enharmonique. C'est celle où une ou plusieurs des parties font un intervalle enharmonique, comme *ut* dièze et *re* bémol. Les transitions enharmoniques produisent beaucoup d'effet à la scène, surtout lorsque les personnages éprouvent une grande surprise, ou qu'un événement imprévu change tout à coup leur situation.

Transitus. Sons et accords qui tombent sur le temps faible.

Transitus irregularis. Emploi de ce qu'on appelle notes fausses.

Transitus regularis. Notes d'agrément.

Transposer. C'est noter ou exécuter un morceau de musique dans un autre ton que celui où il a été écrit par le compositeur.

Treizième. Intervalle de treize degrés, ou la sixte de l'octave.

Tremolo. Le tremolo est un effet que l'on produit sur les instruments à archet, en faisant aller et venir sur les cordes

l'archet avec tant de rapidité que les sons se succèdent les uns aux autres, sans laisser remarquer aucune solution de continuité.

Les effets du tremolo se rendent parfaitement sur le piano, en frappant au moins deux touches alternativement et avec un mode d'exécution très-rapide.

Triangle. Instrument de percussion qui consiste en une petite tringle de fer pliée en forme de triangle, sur laquelle on frappe avec une baguette du même métal pour en tirer du son; — pour que les vibrations du triangle ne soient pas interrompues, on a soin de le tenir suspendu à un cordon.

Tricinium. Nom de petits morceaux de musique pour trois cors ou pour trois trompettes.

Trigonon. Instrument à cordes en forme triangulaire, dont se servaient les Grecs.

Trille. Mouvement alternatif et accéléré sur deux notes voisines, qu'on indique par les deux lettres *tr*. Les plus belles qualités du trille sont la rapidité, la souplesse et la parfaite égalité.

Trimelle. Les anciens Grecs entendaient par ce mot un morceau de musique vocale accompagné de la flûte et formé de trois strophes, dont la première était écrite dans le mode dorien, la seconde dans le mode phrygien, et la troisième dans le mode lydien.

Trio. Composition musicale à trois parties, dont chacune revêt le caractère de voix principale, ou composition à deux voix concertantes accompagnées d'une troisième qui leur sert de voix fondamentale. Le trio vocal est presque toujours accompagné par l'orchestre, ou par un instrument, tel que le piano, la guitare, etc. Le trio instrumental n'est composé que de trois parties récitantes.

Le trio est regardé comme la plus parfaite de toutes les compositions, parce que c'est celle qui produit le plus d'effet proportionnellement aux moyens employés.

Triolet. Groupe composé de trois notes pour deux, et sur lequel on place souvent un 3. Ainsi, par exemple, dans la mesure de deux noires, une mesure peut être composée de cinq croches, lorsque trois de celles-ci ne dépassent pas la valeur des deux autres. Dans ce cas, on presse un peu plus le mouvement des premières.

Triphone. Instrument de musique qui a la forme d'un clavecin droit. Le son que cet instrument produit est agréable et ressemble à celui de la flûte.

Trombone. Cet instrument à vent en cuivre, non percé de trous, avec une large embouchure, a aujourd'hui encore presque la même forme qu'il avait il y a trois siècles. Ses tuyaux, introduits dans une pompe à deux branches qui se recouvre sur une longueur de vingt-cinq pouces environ, s'allongent et se raccourcissent à volonté, et donnent le moyen d'attaquer les tons aigus et les tons graves de son diapason.

Le trombone est propre à l'expression la plus solennelle, et produit un très-bel effet dans les chœurs guerriers et religieux, dans les marches triomphales, etc.

Trompe. Instrument employé dans la musique de chasse. La trompe est aujourd'hui un instrument très-perfectionné. Il n'est pas étonnant que des sons, habilement dirigés, produisent une agréable harmonie. Cependant nos aïeux, qui se servaient du hochet, voire même de la corne de bœuf ou de bélier, avaient tout autant de plaisir que nous. Les anciens livres de chasse sont remplis d'exclamations sur le bonheur d'entendre la musique en pleine forêt.

Sous Louis XIII, on ne savait pas tirer un grand parti de la trompe. Salnove, dans sa *Vénerie royale*, fait un grand éloge de ce roi, parce qu'il inventa une méhode nouvelle de sonner pour le renard. Elle consistait en trois tons grêles terminés par un gros ton.

La trompe, trop petite sous Charles IX, devint trop grande au temps de Louis XIV, on passa d'un excès à un autre. Ces grandes trompes étaient fort incommodes, surtout pour les valets à pied obligés de traverser des fourrés garnis d'épines. Ils les bosselaient, et quelquefois cet instrument monstre les empêchait de suivre en droite ligne les chiens et la bête L'expérience fit arriver à un juste milieu ; on revint un peu sur ses pas, et l'on trouva la trompe dont nous nous servons aujourd'hui.

La tablature de la trompe se compose des harmoniques du ton dans lequel on joue. Ce ton est celui de *ré* pour la trompe; il est invariable, puisque l'instrument n'a pas de corps de rechange. On a choisi celui de *ré*, parce qu'il est assez éclatant sans être aigu. Les harmoniques sont *ré*, celui que l'on prend sur le violoncelle, en mettant le premier doigt sur la quatrième corde, *la*

qui suit ce *ré* à l'aigu, *ré*, *fa*, *la*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, et le *si* par extension. La musique est notée toujours en *ut*, et par conséquent le *fa* que l'œil voit sur le papier représente le *sol* que l'oreille entend. A cette tablature, il faut ajouter le *si* bémol, *si* bémol qui représente à l'oreille un *ut* naturel.

C'est une fort belle chose à entendre que vingt trompes se répondant au milieu des bois, et signalant toutes les péripéties du drame dont un pauvre cerf est le héros. Sa mort étant nécessaire au dénoûment du cinquième acte, tous les chasseurs qui ne veulent pas faire *fiasco* ou revenir bredouille, concourent au succès de la pièce à grand renfort de poumons. Ces trompes, disséminées tant que le drame se joue, font connaître chaque circonstance aux chasseurs et aux chiens éloignés. On sonne la *vue*, le *retour*, le *volcelet*, le *débuché*, etc. Tout le monde comprend ce que chacun veut dire, et les chasseurs, galopant à travers le bois, manœuvrent, quoique séparés, aussi bien qu'un régiment sous les yeux de son colonel.

Ces trompes, dont les sons vous charment en détail, produiront un plus bel effet encore, lorsque réunies pour le hallali, pour la curée, elles feront entendre leur chant de victoire.

Trompette. Instrument à vent sans trous, composé d'un tube en cuivre d'une égale grosseur, à partir de l'embouchure jusqu'au pavillon, et deux fois replié, afin de pouvoir, en jouant, le tenir plus commodement.

La trompette a un son héroïque, guerrier et joyeux. Elle donne plus d'éclat aux magnificences d'une fête. Elle ajoute à la vivacité de la musique et se joint assez bien au jeu solennel des timbales. La trompette est employée dans l'opéra, surtout dans les passages brillants, dans les morceaux à fortes passions, dans les chœurs, dans les finales, etc.

Trompette. Jeu d'orgue de la classe des jeux d'anche, qui sert d'unisson au principal.

Trompette chinoise. François Gemelli, dans le troisième volume de ses voyages, dit que les Chinois ont un instrument en bois qu'ils estiment beaucoup, dont la forme est celle d'une cloche de trois pieds de longueur et entourée de cercles en or.

Trompette marine. Instrument monté d'une seule corde très-grosse, qu'on joue avec un archet, en appuyant sur cette corde avec le pouce de la main gauche. La forme de cet instrument est fort allongée, et son dos est terminé en poire.

Trompette a pistons. Le mécanisme de la trompette à pistons ressemble à celui des instruments à vent qui forment leurs sons par le secours de trous ou de clefs, puisque les pistons sont disposés de manière qu'en les faisant agir on modifie à volonté le degré d'élévation du son. Par ce mécanisme la trompette se trouve enrichie d'une grande quantité de notes qu'il lui était impossible de produire auparavant.

Trompette romaine. Cet ancien instrument des Romains, d'une forme droite, se terminait en une ouverture évasée et un peu recourbée, ainsi qu'on le voit sur la gravure de plusieurs médailles et sur quelques sculptures de marbres anciens.

Trompette paphlagonique. Ancien instrument grec d'un son grave et dont le pavillon ressemblait à une tête de bœuf.

Turquie (De la musique en). Il est certain que les Turcs aiment beaucoup la musique, sans lui donner cependant une valeur d'art, comme en France, en Allemagne, en Italie, etc., etc. Aujourd'hui il est de bon ton à Constantinople de trouver du plaisir à la musique, et de savoir jouer de quelque instrument. Les Turcs bien élevés chantent peu, et les hommes du peuple beaucoup. Mais si aux yeux des premiers c'est chose déshonorante que de chanter en public pour de l'argent, ils aiment néanmoins à se faire entendre dans les cercles intimes et dans leur harem. C'est à tort qué quelques écrivains ont prétendu que les Turcs n'ont aucune théorie musicale. Il est vrai que la plupart apprennent à chanter et à jouer par le seul secours de l'oreille. Mais ils n'en ont pas moins des signes réguliers pour noter les sons, un rhythme régulier dans leur mélodie. Leur chant a une juste intonation et leur exécution une mesure convenable. Pour noter leurs sons, ils se servent de nombres, comme les anciens, et leurs chansons populaires les plus répandues sont notées de cette façon.

La musique turque, comme celle de toutes les nations qui ignorent l'art véritable, ne sort pas des deux extrêmes. Elle est ou très-douce ou bien excessivement heurtée et bruyante. L'amour et la guerre, voilà les éternels textes des chansons turques, et leurs harmonies dépassent rarement l'accord de la dominante, ou celui du mode relatif en mineur, et *vice versâ*. Les chants d'amour et les chants militaires sont toujours dans le mineur, caractère propre des nations qui ne connaissent pas l'art musical.

Typotone. Nouveau diapason inventé par M. Pinsonnat, à Amiens. Ce diapason est formé d'une petite plaque en nacre, percée d'une ouverture en biseau, sur laquelle est appliquée une petite lame métallique. Cette plaque se met entre les dents, en tournant le côté de la lame vers l'intérieur de la bouche; et le moindre souffle suffit pour en tirer un *la* assez semblable à celui que produirait un hautbois.

Tyrolienne. Espèce de valse ou mélodie notée en triolets, en mesure à trois temps et d'un mouvement modéré. Les chansons tyroliennes ont toutes la même cantilène et s'exécutent ordinairement avec une voix de tête assez particulière, et que les nationaux appellent *dudeln*.

U

Ugar. C'était, chez les Hébreux, le nom général des instruments à vent.

Ultima conjunctorum. Quatrième corde du tétracorde synnemenon.

Ultima divisarum. Quatrième corde du tétracorde diézeugmenon.

Ultima excellentium. Nom latin de la quatrième corde du tétracorde *hyperbolacon* du système des anciens Grecs.

Unca. Nom ancien de la croche.

Unda maris. C'est le nom d'un jeu d'orgue de tuyaux à anches de huit pieds, accordé un peu plus haut que les autres jeux, et, à cause de cela, formant avec eux une sorte de battement qui a quelque analogie avec le mouvement des flots.

Unichordum. Nom de la trompette marine.

Union des registres. L'union des deux registres de la voix humaine doit être en général le résultat de l'étude et de l'art. Elle consiste à s'exercer continuellement à retenir la voix de poitrine et à forcer peu à peu la voix de tête, pour établir entre la première et la seconde l'égalité la plus parfaite possible. Cependant, dans le cas où la voix de poitrine serait plus faible que celle de tête, il faut renforcer l'intonation des dernières cordes de poitrine, et dans une juste proportion leur joindre les premières de fausset.

Unisson. Rapport de deux sons sur le même degré, c'est-à-dire d'égale élévation et gravité. L'unisson est produit par un égal nombre d'oscillations de deux corps vibrant dans un égal espace de temps. Si donc une corde faisant cent vibrations dans une seconde, rend un *do*, une autre corde de la même longueur et grosseur, ayant la même tension, fera dans le même temps le même nombre d'oscillations et rendra le même *do*.

Le mot *unisson*, et son abréviation *unis.*, s'écrivent dans la partie d'orgue pour indiquer que les notes doivent être jouées sans accompagnement, et que les octaves seulement doivent être redoublées. Le même mot, écrit dans une partition, indique que l'on doit jouer les mêmes notes qui sont écrites dans la ligne supérieure.

Unité. L'unité est le premier des deux grands principes sur lesquels repose l'harmonie, non-seulement dans la musique, mais encore dans tous les arts. Sans unité, il n'y a ni son, ni accord, ni cadence, ni phrase, ni période, ni même morceau de musique. Avec l'unité et la variété, tout marche dans les arts et dans chacune de leurs parties. Ce sont les deux balances dont l'homme de génie doit faire un continuel usage.

Cette règle, qui prescrit que l'action doit être une, et que l'intérêt se porte toujours sur le même objet, est parfaitement applicable aux compositions musicales. Un thème musical peut servir à produire une symphonie entière, et si ses modulations sont préparées avec art, si d'heureux changements dans l'harmonie lui donnent de la variété dans ses retours, si la gradation des demi-teintes amène de grands effets, il n'y a point à craindre que les répétitions du thème fatiguent les auditeurs. On les entendra toujours, au contraire, avec un nouveau plaisir. Dans les œuvres des grands maîtres, on trouve une infinité de morceaux composés sur un seul motif. Quelle unité dans la marche de ces compositions! Tout se rattache au sujet; c'est une chaîne dont on ne pourrait enlever un anneau sans la détruire. Il n'y a que l'homme de génie, le grand compositeur, qui puisse accomplir une semblable tâche, aussi admirable que difficile.

Uomo (primo]). Nom par lequel on désigne parfois un sopraniste castrat.

Uranion. Instrument inventé en 1810 par M. Buschmann en Saxe, long de quatre pieds, large de deux, et haut d'un et demi. Il a une étendue de cinq octaves et demie en commençant par le

fa, clef de basse, au-dessous de la portée.—Il a un cylindre couvert de drap et mis en mouvement par une roue et une pédale. Les sons de l'uranion sont fort doux et s'obtiennent par le frottement du bois.

Ut. Première note de la gamme française de ce nom. On le remplace souvent par *do*.

V

V. Cette lettre est une abréviation des mots *violino, volti*; W indique *violini*; V uni à S (*vs*) indique *volti subito*.

Valeur des notes. Durée du son déterminée par la figure différente des notes.

Variation. C'est une composition musicale dans laquelle une cantilène appelée thème est successivement ornée de différentes manières.

Rien de plus facile que de composer des variations d'une façon commune et vulgaire. Il suffit de s'emparer d'un thème inventé par un autre, et de lui faire subir toutes les transformations d'usage, tantôt sous la figure de croches, doubles croches, tantôt sous la figure de triolets, de sextolets, tantôt avec quelque basse figurée, des arpéges, des octaves, sans oublier l'adagio dans le mode relatif et le temps à la polonaise. On pourrait dire qu'il n'y a rien de moins varié que de semblables variations. Mais, quelque stérile qu'il soit de sa nature, un thème cesse de l'être entre les mains d'un habile compositeur, d'un savant contre-pointiste. Les trente variations de Jean Sébastien Bach seraient des titres suffisants pour faire inscrire son nom au Panthéon musical. C'est ainsi que Haydn, Vogler, Beethoven, Mozart, et après eux, Cramer, H. Herz, Kalkbrenner, Moscheles, S. Thalberg, E. Prudent, Doehler, Paganini, de Bériot, Sivori, Ernst, etc., etc., ont donné des variations qui sont autant de chefs-d'œuvre.

Varier. Ajouter à un chant simple des ornements, soit en divisant les notes d'une plus grande valeur en notes d'une valeur moindre, soit en changeant quelque chose dans l'accent, dans la force, etc. On emploie particulièrement cette méthode, quand une cantilène revient plus d'une fois, ou qu'on répète un morceau de musique.

Vaudeville. Il existe une foule de dictons populaires, qui en France ont presque force de loi, et dont l'autorité repose sur de lourdes erreurs. Combien de gens ont répété depuis Boileau que le Français né malin avait créé le vaudeville, et ne savent pas que ce vaudeville dont parlait le poëte n'a aucun rapport avec le genre de composition dramatique auquel ce nom a été donné par induction!

La rhétorique définit le mot vaudeville ou *val de vire* : couplet qui court les rues. Le mot lui-même, pour ceux qui connaissent un peu l'ancien langage, indique suffisamment sa signification par ses racines. Il est dérivé du vieux terme vau ou val, dont on a fait le terme nautique aval, courant. Ainsi le vaudeville fut tout simplement un couplet, et non une réunion de couplets reliés par une action scénique. Entre les ponts-neufs dont parle Boileau et les pièces désignées de nos jours sous le nom de vaudeville, il y a tout un abîme.

Le vaudeville donc que les Français croient avoir inventé, le vaudeville tel que nous le comprenons enfin, est d'origine italienne. Il est le frère aîné de l'opéra comique.

Considéré sous le rapport musical, le vaudeville est un petit poëme, le plus souvent d'un caractère plaisant et satirique, auquel on adapte des mélodies connues, soit analogues à la situation, soit en opposition avec elle. Le sujet du vaudeville est la parodie d'une pièce jouée avec succès ou tombée, un événement remarquable du temps, qui donne prise à la satire. Peu de jours après l'exécution de la *Création* d'Haydn, il parut un vaudeville intitulé la *Récréation*. La première représentation de la *Vestale* de Spontini fut suivie d'une parodie, la *Marchande de modes*. Le nom de l'auteur demeura inconnu quelque temps, et ce ne fut pas sans une grande surprise qu'on apprit que M. de Jouy, l'auteur des paroles de la *Vestale*, était aussi l'auteur de la parodie.

Velches (Musique des). Les Velches, ou habitants du pays de Galles, passent pour être les descendants de ces Celtes qui ont tant occupé les savants des dix-septième et dix-huitième siècles, et dont on a cru retrouver les traces chez les Bas Bretons de France. On ne peut nier un fait fort singulier, c'est que le langage des Bas-Bretons et celui du pays de Galles ont de tels rapports, que les habitants des deux pays s'entendent sans aucune difficulté, tandis qu'il n'y a pas la plus légère analogie entre le

langage des habitants du pays de Galles et celui des autres provinces anglaises. Un autre fait non moins digne de remarque, c'est que la langue velche ou galloise s'est conservée jusqu'à ce jour dans sa pureté, et que le pays de Galles possède encore des poëtes qui écrivent avec facilité dans cette langue.

La musique du pays de Galles a la même originalité que la poésie, soit sous le rapport des formes de son chant, soit sous celui du rhythme et du mode d'exécution, soit enfin sous celui de la forme des instruments et des modulations. La plupart des pièces de chant des Gallois sont des stances qu'ils appellent *pennillons*. On ne connaît rien dans la musique d'aucun peuple moderne qui puisse donner l'idée du chant de ces pennillons. Il faut l'avoir entendu pour s'en faire une idée; car il dépend autant de la manière dont il est exécuté que de la composition.

Deux instruments sont particuliers au pays de Galles. L'un est la harpe à triple rang de cordes, l'autre est une espèce de viole d'une forme très-bizarre qu'on appelle *cruth*. Le *cruth* est un instrument à archet, qu'on croit avoir donné naissance aux différentes violes et aux violons. Il a la forme d'un carré long, dont la partie inférieure forme le corps de l'instrument; deux montants placés aux côtés de la partie supérieure se rattachent dans le haut avec un manche isolé dans le milieu. Cet instrument est monté de quatre cordes et se joue comme le violon, mais avec plus de difficulté, parce qu'il n'a point d'échancrure pour laisser passer l'archet.

Ventilabro. Nom italien de soupapes au moyen desquelles s'ouvrent et se ferment les canaux du sommier pour donner passage à l'air.

Vêpres. Une des sept heures canoniales. Ce nom vient de l'étoile *vesper*, parce que c'est vers le coucher du soleil qu'on est dans l'usage de chanter ces prières.

Vermillon. Ancien instrument composé de huit à dix verres choisis d'après l'échelle diatonique, ou bien accordés d'après cette même échelle, en les remplissant d'eau. On pose cet instrument sur une planche recouverte de drap, et on en joue avec un petit baton aussi enveloppé de drap.

Vérité d'art. Ce n'est pas la vérité absolue, mais une ressemblance embellie que nous demandons aux arts. C'est à nous donner mieux que la nature que l'art s'engage en l'imitant. La poésie affectionne le langage des vers, elle répand les images et

se soutient à un ton plus élevé que la nature. La peinture élève également le ton de la couleur et corrige ses modèles. La musique, elle aussi, se permet de pareilles licences. Elle soutient la voix par des accompagnements, fait des cadences, toutes choses qui ne sont pas dans la nature. Assurément la vérité de l'imitation en est altérée, mais sa beauté y gagne, et de là résulte dans la copie un charme que la nature refuse à l'original.

Verset. Ordinairement on divise le *Gloria*, les psaumes, etc., en divers morceaux d'ensemble, et en solo, duo, etc. Ce sont ces derniers que l'on appelle *versets*.

A la messe, aux vêpres et dans les autres cérémonies, on morcelle le *Kyrie*, le *Dixit*, etc., de manière qu'alternativement une partie est chantée par le chœur, et que pour l'autre c'est l'orgue qui répond. Ces réponses se nomment versets; et ce ne sont que de petites cadences, de petites périodes musicales, de petites fugues improvisées ou composées et imprimées sous ce nom.

Vibration. (Voyez *Son*.)

Vide, Corde a vide. C'est, sur les instruments à manche, tels que le violon, la viole, la guitare, le son qu'on en tire de la corde dans toute sa longueur, depuis le sillet jusqu'au chevalet sans y placer aucun doigt.

Vielle. Très-ancien instrument à cordes. On en joue au moyen de touches et d'une roue faisant fonction d'archet, que l'on fait tourner par une manivelle. Instrument favori des petits Savoyards, la vielle sert d'orchestre aux représentations de la lanterne magique et à la danse des marmottes.

Vielleur, vielleuse. Celui ou celle qui joue de la vielle.

Vilanelle. Ancienne danse champêtre accompagnée de chant.

Villancico. Espèce d'ode sacrée que les Espagnols chantent dans les églises pour les fêtes de Noël.

Viola di spalla. On faisait usage de cet instrument dans les premières années du siècle dernier avec les instruments à vent les plus grands. Il servait dans la musique instrumentale à l'exécution de la partie principale. Il tient le milieu entre la viole et le violoncelle. Ceux qui en jouaient se l'attachaient avec une lanière passant sur la poitrine, et la rejetaient sur l'épaule.

Viola pomposa. Instrument à archet en usage vers le milieu du siècle dernier, inventé par Jean-Sébastien Bach. Elle était plus grande que la viole ordinaire, et avait des cordes plus éle-

vées, et cinq cordes accordées en *do*, clef de basse au-dessous des lignes, et *sol ré la mi*.

Viola tenore. Anciennement on employait dans la musique vocale deux espèces de violes, celle en clef d'alto qui marchait à l'unisson avec la voix d'alto, et celle écrite en clef de ténor à l'unisson avec la voix de ténor.

Viole. Cet instrument, dont l'usage est si étendu et qui dans la musique à grand orchestre forme une des quatre parties principales, ne diffère pas du violon, quant à son doigté. Il en diffère cependant par sa dimension qui est plus grande, et par l'accord de ses quatre cordes, dont les deux dernières sont recouvertes de fil de métal. Ces cordes sont accordées en *do*, clef de basse second espace, puis par quinte *sol ré la*. Mais c'est surtout la qualité du son qui est différente, précisément à cause de sa grandeur et de ses cordes moins tendues. Cette manière d'accorder fait que l'on écrit la partie de la viole en clef d'alto, et de là lui vient encore le nom d'*alto*, d'*alto viola*.

La viole fut longtemps négligée par les compositeurs de l'ancienne école. Haydn et Mozart lui donnèrent enfin le rang qui lui appartenait et qu'elle occupe aujourd'hui dans les ouvrages des compositeurs distingués. Ses sons tendres et mélancoliques produisent un excellent effet dans la marche des parties intermédiaires, et s'accordent bien avec la clarinette, le cor, le basson.

Viole. Jeu d'orgue de tuyau à bouche, ouvert de quatre pieds, qui sert d'unisson à l'octave.

Viole (Basse de). Cet instrument extrêmement rare diffère du violoncelle par son accord de six et quelquefois sept cordes en *ré* clef de basse au-dessous des lignes *sol mi la ré*, et par ses sons criards et nasillards.

Viole batarde. Très-ancienne espèce de viole. Elle avait six cordes accordées en *do*, clef de basse au-dessous des lignes *fa do mi la ré*. Elle avait le corps plus long et plus étroit que la viole.

Viole d'amour. Cet instrument est plus grand que la viole ordinaire, et a un manche plus long. Il en diffère encore dans l'accord de ses sept cordes en *sol*, clef de basse première ligne; *do sol do mi sol do*, ou *sol do mi la ré sol do*.

Violicembalo. Instrument inventé en 1609 par Jean Haydn, à Nuremberg. Il voulut faire participer le piano à l'avantage qu'ont les instruments à archet ou à vent de soutenir plus longtemps le son et de le modifier dans sa faiblesse ou dans sa force.

Il inventa donc le violicembalo, qui a la forme du piano. L'abbé Trentin, à Venise, attira de nouveau l'attention sur cet instrument par les réformes qu'il y fit il y a quelques années.

Violon. De tous les instruments, le plus beau, le plus harmonieux, le plus flexible, le plus riche en modulations tour à tour énergiques, tendres et passionnées, c'est sans contredit la voix humaine. Parmi les organes de la mélodie, même les plus perfectionnés, en est-il un seul qui, pour la puissance, la vigueur, l'éclat, le charme, la grâce, la variété, le prestige des ornements, puisse rivaliser avec la voix d'un chanteur éminent, quand cette voix a été exercée, assouplie, fortifiée par un travail persévérant, quand ce chanteur s'appelle Rubini ou Lablache, Damoreau ou Persiani? Toutefois, si parmi nos instruments il en est un qui, pour l'abondance et la variété des richesses mélodiques, puisse être jusqu'à un certain point comparé à la voix humaine, c'est assurément le violon. Le violon est de tous les instruments le plus harmonieux, le plus richement doté, et telles sont la supériorité de son organisation et la fécondité de ses ressources, qu'il peut remplir d'une manière brillante le rôle assigné à chacun des autres organes de la mélodie. Passant par une série d'étonnantes métamorphoses, il peut, comme la trompette, éclater en accents belliqueux, jeter comme la harpe des myriades de notes tendres et passionnées, ou soupirer comme la flûte les naïves amours des villageois. Et non-seulement le violon est le plus varié de tous les instruments, sous le rapport de l'expression, il est encore le plus répandu, le plus populaire. Il brille dans les concerts, fait le charme de toutes les réunions particulières; mais c'est surtout dans les grandes solennités musicales, c'est sur nos scènes lyriques que sa puissance se déploie, au milieu de l'orchestration la plus riche et la plus colossale.

Le violon est monté sur quatre cordes de boyau, dont la plus grave sonne le *sol*. Les deux autres portent *ré*, *la*, *mi*, par quinte du grave à l'aigu. La corde *sol* est filée en laiton. Le diapason du violon est de trois octaves et une sixte. Il commence au troisième *sol* du piano. Ses quatre cordes suffisent pour donner plus de quatre octaves, plus de trente-deux notes du grave à l'aigu. Elles se prêtent à toutes les exigences du chant, à toutes les variétés de modulation. Au moyen de l'archet qui met les cordes en vibration, et peut en faire parler plusieurs à la fois, il unit aux séductions de la mélodie le charme des accords, et l'a-

vantage si grand de prolonger le son, d'en doubler la puissance et l'énergie, la grâce et la suavité.

On a émis, au sujet de l'origine et de l'invention de cet instrument, une foule d'assertions et de conjectures dont il serait inutile de discuter la valeur. L'opinion la plus généralement admise aujourd'hui, c'est que l'invention du violon, tel qu'il est actuellement constitué, ne remonte qu'au seizième siècle. C'est au talent du plus habile facteur de la renaissance, Stradivarius, et aux efforts réunis des Amati, des Bergunzi, des Steiner, des Cappa de Saluces, que cet instrument doit sa constitution définitive. Sous les mains intelligentes de ces artistes fameux, le violon s'anima d'un souffle puissant, et son invention, son mécanisme ingénieux ne sont pas une des conquêtes les moins précieuses du seizième siècle, cette époque brillante de mouvement intellectuel et de rénovation artistique.

Le dix-septième siècle vit alors, particulièrement en Italie, plusieurs violonistes éminents, parmi lesquels brillent surtout Torelli, l'inventeur des concerto, et Archangelo Corelli, qui a ouvert la carrière de la sonate.

Au milieu de cette glorieuse pléiade de violonistes qui, au dix-huitième siècle, firent retentir l'Italie de leurs divines mélodies, Tartini, Viotti et Boccherini occupent, sans contredit, le premier rang. En France, Jarnowick, Gaviniès, Pagin, Lahoussaye, Gervais, Guénin, se distinguèrent à la même époque par la supériorité de leur exécution.

De nos jours, la science du violon a été portée au plus haut degré de perfection par Paganini, Baillot, Habeneck aîné, de Bériot, Lafont, Vieuxtemps, Sivori, Alard, Dancla frères, Artôt, Hauman, Herman, David, Ole-Bull, Ernst, etc.

Violon. Jeu d'orgue de tuyaux à bouche, ouvert de deux pieds, qui sert d'unisson au principal.

Violon piccolo. Accordé en *do*, au-dessous des lignes *sol*, *ré*, *la*. Il n'est plus en usage.

Violoncelle. Cet instrument doit son origine à quelques changements faits à la basse de viole. Il fut inventé par le P. Tardieu, de Tarascon, au commencement du dernier siècle. Il avait alors cinq cordes *do*, *sol*, *ré*, *la*, *ré*. Aujourd'hui, il n'en a plus que quatre, dont les deux dernières sont revêtues de fil de métal. Elles sont accordées en *do*, clef de basse au-dessous de la portée : *sol*, *ré*, *la*.

Le violoncelle a un caractère grave et sensible. Son chant, touchant et majestueux, charme et élève l'âme Il se prête à tous les jeux de l'harmonie, de la double corde et de l'arpége. Dans les accompagnements, il sert de base pour déterminer l'effet de l'harmonie où il occupe une place particulière. Le violoncelle figure encore tour à tour dans le solo, la sonate, le concerto, l'air varié, le quatuor et le quintette.

Violone. Instrument de grande dimension, qui servait autrefois de contre-basse aux différentes espèces de violes.

Virtuose. Ce nom s'applique en musique à ceux qui possèdent un talent parfait d'exécution dans le haut comme dans le jeu des instruments.

Virtuose de chambre. C'est ainsi qu'on désigne ordinairement, dans les cours ultramontaines, les chanteurs et les exécutants de concerts attachés à leur service.

Vitaliens. Nom du chœur de musiciens romains, institué par Vitalien pour l'usage de la musique sacrée.

Vivace, Vivement. Épithète souvent jointe au mot allegro, et qui indique une exécution pleine d'entraînement, analogue au sentiment dominant du morceau de musique.

Vocalisation. Espèce de solfége qui ne se chante que sur la voyelle *a*.

Vocaliser. Chanter sur une voyelle en ne se servant que de l'*a*. Cet exercice est nécessaire au perfectionnement du chant après l'étude du solfége. Pour cela, il faut, 1° savoir bien attaquer le son ; 2° passer d'un registre à l'autre d'une manière insensible ; 3° porter la voix ; 4° exécuter tous les agréments avec grâce, légèreté et précision ; 5° phraser le chant musical.

Volate, Volatine. Exécution rapide de plusieurs sons successifs sur une même syllabe, au moyen de la simple vocalisation.

Volte. Ancienne danse hors d'usage, du genre de la gaillarde, et dont l'air était écrit en mesure à trois-quatre.

Volume. C'est la masse de son que donne une voix ou un instrument sur chacun des degrés de son diapason.

Voix. La voix humaine prend naissance dans la glotte moyennant une expiration un peu forcée. L'air, chassé des poumons, s'achemine d'abord par un canal assez large, mais qui bientôt se resserre et doit enfin traverser une étroite fente. Les bords de cette ouverture sont deux lames vibrantes qui, semblables à celles des anches, permettent ou interceptent de temps en temps

le passage de l'air ; et ainsi, par ces alternatives, elles doivent déterminer des ondulations sonores dans le courant d'air qui les frappe. Outre le palais, la langue, les dents, les lèvres, tous organes utiles au mécanisme de la voix ; la trachée-artère, les poumons, le larynx, les sinus frontaux et maxillaires, les fosses nasales, concourent aussi à sa formation.

L'acuité, la force, l'agrément et le caractère individuel de la voix dépendent de l'organisation et de l'altération de l'organe principal de la voix, qui est le larynx.

La voix se divise, 1° relativement aux quatre principales voix de l'homme, en voix de *soprano*, d'*alto*, de *ténor* et de *basse*; 2° relativement au registre, en voix de poitrine, de tête, et même de *medium* ; 3° relativement à sa qualité, en voix bonne, c'est-à-dire, claire, sonore ou argentine, pleine, juste, agile, flexible, vigoureuse, forte, agréable, douce, riche, étendue, etc. ; et en voix mauvaise, c'est-à-dire, faible, mince, criarde, trop forte, nasillarde, gutturale, lourde, voilée, etc. ; 4° relativement à son acuité et à sa gravité, en voix grave, moyenne, aiguë.

La voix humaine est le plus beau moyen d'exécution que possède la musique. Les instruments ne servent qu'à l'imiter ou à l'accompagner. Semblables, pour ainsi dire, aux esclaves qui précèdent ou suivent leurs maîtres, les instruments ne font entendre leurs accents sur le théâtre que pour annoncer le chanteur et lui servir de cortége.

Chaque espèce de voix ayant une qualité propre, elles fournissent au compositeur les moyens de varier les effets. La chose essentielle est de ne pas les forcer en les jetant hors de leur étendue naturelle. A la richesse des moyens, aux ressources de la science et du travail se joint encore, chez certains individus, la magie d'une remarquable sonorité dans la voix. Ceux qui ont entendu les grands chanteurs italiens ne perdront jamais le souvenir des vives jouissances que leur ont fait éprouver leurs suaves accents.

Voix angélique. Jeu d'orgue qui sonne l'octave du jeu de *voix humaine*.

Voix blanche. Expression métaphorique qui indique l'intensité et le caractère de certaines voix et de certains instruments. Les voix de soprano et d'alto sont des voix blanches. L'octavin, la flûte, le hautbois, la clarinette, la trompette, le violon, sont des instruments à voix blanches.

Voix de poitrine. C'est dans la voix humaine l'étendue des sons produits par la situation naturelle des organes de la voix, avec la poitrine pleine et la bouche ouverte, à la différence de ces sons plus aigus formés par un effort de ces mêmes organes, et que l'on appelle voix de tête ou fausset.

Voix extérieures. C'est le nom des voix principales les plus aiguës ou les plus graves d'une composition musicale, comme dans les chœurs, le soprano et la basse.

Voix humaine. Jeu d'orgue, ainsi nommé parce qu'il imite assez bien la voix de l'homme. Dans les siècles passés, on donnait également ce nom, en Italie, au *violon de concerto*, pour le distinguer du violon d'orchestre, qu'on appelait *voix argentine*. En Italie, on donne aussi le nom de *voce humana* au cor anglais.

Voix intermédiaires. Ce sont celles qui se trouvent entre la voix la plus aiguë et la plus grave, comme dans les chœurs, la voix d'alto et de ténor.

Voix principale. Ce mot indique 1° la partie d'une composition musicale qui exprime plus particulièrement son caractère propre; toutes les autres lui servent d'appui, d'expression et d'accompagnement harmonique; 2° toute voix qui, dans un morceau de musique, se distingue des autres par une mélodie qui lui est propre.

Voix solo. Voix principale d'un morceau de musique, exécuté par une seule personne.

Voyelles prohibées. Dans le solfége italien les voyelles défendues sont *i*, *u*.

Volti presto. Le volti presto est un pupitre propre à soutenir le cahier de musique auquel le mécanisme moteur est attaché dans la partie inférieure. Ce pupitre porte un nombre quelconque de tringles mobiles. Chaque tringle, portée à droite, se recouvre d'un feuillet jusqu'au commencement du morceau. Lorsque cette disposition première est faite, il ne s'agit plus que de presser le levier avec le pied, le genou ou la main à volonté pendant l'exécution, et le mouvement des feuillets de droite à gauche s'opère à l'instant. Lorsqu'il s'agit de recommencer le morceau, un autre levier produit l'effet contraire.

W

W. Double majuscule, qui sert quelquefois à indiquer les parties des violons dans une partition.

Walnica. Chalumeau en usage parmi les paysans de la Russie, qui consiste en une vessie de bœuf, où l'on place deux ou trois roseaux.

Weber. C'est un violon monté de deux cordes, dont on joue sur les côtes de Barbarie, comme de notre violoncelle.

Walzer-valse. Air de danse à trois temps, d'un caractère gai, avec deux reprises de huit mesures chacune, et d'un mouvement modéré. La valse est originaire d'Allemagne. Il paraît qu'elle n'a été introduite en France que vers 1790. — Parmi les valses qui ont été inventées, celles de Strauss sont sans contredit les plus populaires.— La valse est à deux. La polka doit être rangée parmi les valses.

X

Xacara. C'est le nom d'un air espagnol qu'on chante et danse en même temps.

Xenorphica. Nom d'un clavecin à archet, inventé par M. Rœllig, à Vienne, vers la fin du siècle dernier.

Xylharmonicon. Instrument inventé par M. Uthe, il y a quelques années, et qui ressemble à l'euphone du docteur Chladni.

Xylorganon. Espèce de claquebois avec une touche. Il est aussi appelé *xitarganon*.

Z

Za. Syllabe dont on se servait autrefois pour désigner le *si bémol*.

Zurna. Instrument turc, qui par sa forme, et la qualité de ses sons, ressemble à notre hautbois.

FIN.

En vente au bureau central de Musique,
29, *place de la Bourse.*

PARTITIONS, PIANO ET CHANT.

DOM SÉBASTIEN,

Grand opéra en cinq actes, musique de **G. DONIZETTI.**
Prix net: 40 *francs.*

DON PASQUALE,

Opéra bouffe en trois actes, musique de **G. DONIZETTI.**
Partition italienne ou française; prix net: 30 *fr.*

Maria di Rohan,

Opéra seria en trois actes, musique de **G. DONIZETTI.**
Partition italienne ou française; net: 24 *fr.*

MINA,

Opéra comique en trois actes, musique d'**AMB. THOMAS.**
Prix net : 24 *fr.*

CAGLIOSTRO,

Opéra comique en trois actes, musique d'**AD. ADAM.**
Partition in-8°; prix net : 10 *fr.*

LE CODE NOIR,

Opéra comique en trois actes, musique de **L. CLAPISSON.**
Prix net : 24 *fr.*

ANGÉLIQUE ET MÉDOR,

Opéra comique en un acte, musique d'**AMB. THOMAS.**
Prix net : 10 *fr.*

IMPRIMERIE DE BENNUYER ET TURPIN, RUE LEMERCIER, 24.
Batignolles.

ESCUDIER FRÈRES

DICTIONNAIRE
de
MUSIQUE.

MES I ET II

1844

ML
108
E72

Escudier, Leon
Dictionnaire de musique...
musique

Music

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

S

S.S.